الدكتور حسين علي محمد

جماليات القصة القصيرة

دراسات نصية

الناشـــر
الشركة العربية للنشر والتوزيع
٤٢ أ شارع جول جمال - المهندسين
ت : ٣٠٣٦٣٠١ / القاهرة



حقوق النشر

جماليات القصة القصيرة
دراسات نصية

الطبعة الأولى ١٩٩٦

القاهرة - مارس ١٩٩٦

رقم الإيداع:

٩٦/٨٦٥٩

I.S.B.N.

977/5192-40-4

الغلاف : من الفن السعودى المعاصر : محمد السليم، التقاء الأخضر، ألوان زيتية على قماش (١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م)

مـــــقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد – صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه والتابعين له بإحسان إلى يوم الدين ، وبعد :

فهذا الكتاب : "جماليات القصة القصيرة : **دراسة تطبيقية**" ثمرة دراسة نظرية وتطبيقية لفن القصة القصيرة العربية خلال سنوات عدة .

والقصة القصيرة خلال مراحلها التى اقتربت من ثمانين عاماً تنزع إلى تقديم الإمتاع والإقناع إلى قارئها :

الإمتاع : من خلال رؤاها الجمالية المختلفة ، ومن خلال نزوعها التواق إلى التكامل مع الأجناس الأدبية الأخرى ، فنراها تتوسل بالشعر (أو الكلمة الشاعرة) ، وتفيد من إمكانات التشخيص ، والموسيقا ، والسينما ، والنحت ، والتصوير ... وغيرها . وسنراها – فى التطبيق – تعالج المرئيات النثرية وقضايا الواقع محاولةً – فى فنية وفى جمال – أن تشبع عند القارئ رغبته الجمالية .

وأما **الإقناع** فهو ماثل فى محاولة القصة القصيرة الدائبة أن تتوجّه إلى عصرها – وإلى قارئها بالطبع – من خلال مناقشة هموم الواقع أو الاقتراب الحميم منها . وطرح آمال الإنسان العادى الصغيرة وإحباطاته المروّعة أمام عينيه . وسنرى فى النماذج التطبيقية التى احتواها هذا الكتاب أن المجموعات القصصية المختارة للدرس التطبيقى تحاول جميعاً أن تشرح واقع الإنسان العادى ، وتشاركه همومه ، وتطرح الأسئلة ، وحسب الفن العظيم أن يطرح الأسئلة ، ويشير من بعيد ، أو تومئ ، إلى مكامن الداء ومظاهر الخلل فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والنفسية جميعاً .

***

وهذا الكتاب سيتناول عدداً من القضايا الفنية والجمالية من خلال طرح الأعمال الإبداعية لها ، ويقدم نماذج لأجيال مختلفة فى القصة القصيرة العربية . تحاول أن ترينا - أو تطلعنا على - هموم القصة القصيرة العربية من أواخر الخمسينيات إلى الآن . وتتناول أعمالاً لبضعة عشر مبدعاً عربيا .

وإذا كان بعض المبدعين يشكون من غيبة النقد الأدبى عن متابعة إبداعهم . وإذا كانت الصحافة تجاريهم فى ذلك - بين حين وآخر - تحت ما تسميه "أزمة النقد" . أو عدم مواكبة النقد للأعمال الإبداعية الحديثة ... فإننا نرى أن هذه الأزمة مفتعلة ، فالنقاد يكتبون ، ويدرسون ، ويتابعون الأعمال الأدبية التى تثير قضايا أدبية أو فكرية . ومن يرجع إلى المجلات الأدبية المتخصِّصة أو المجلات المحكَّمة التى تصدر عن الجامعات أو الكليات سيجد نقادنا يكتبون ويتابعون تلك الأعمال الأدبية المتميزة . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد فى كل عام أكثر من كتاب فى النقد التطبيقى . وإذا كانت المحصلة ليست وافرة - كما يرى البعض - فإن كتابا واحداً - رصينا أفضل من عشرة كتب لا تقول شيئا .

***

وهذا الكتاب ثمرة جهد نقدى تطبيقى متصل فى قراءة القصة القصيرة العربية الحديثة - ومحاولة تذوقها جماليا ، وهو لا يقف عند اتجاه أدبى بعينه ، وإنما يتجاوز ذلك إلى محاولة الرؤية الشاملة للإبداعات الفاعلة : موضوعيا وفنيا .

ومنهج الباحث فى هذا الكتاب ينطلق من رؤيته لتفاعل النص المنجز مع القارئ فى المكان والزمان - أو بمقولة أخرى :

نحن / هُنا / الآن - ويعنى بذلك أن نصاً قصصيا لمبدع ما ، لن يحقق وجوده إلا بتوجهه لقارئ معيَّن ، فى بيئة معينة ، فى زمان معيَّن .

ويقف المؤلف لهذا الكتاب موقف القارئ الذى يتوجَّه إليه النص ليرى أسئلته التى يطرحها ، ويستكنه آفاقه التى ينطلق منها .

ولأن النصوص الإبداعية لا تنطلق من فراغ إلى فراغ وإنما لها رسالة ، وتحمل خطاباً، فلابد من النظر إليها في سياقيها الزماني والمكاني ، مع عدم إغفال العناصر الفنية التي تجعل من النص نصا متميزا يقول شيئا بخصوصية وإحكام فنيين .

وتختلف النصوص التي يقاربها المؤلف - في دراسته النقدية التطبيقية هذه - وتتفاوت قيمتها الفنية بالطبع ، لكنها جميعاً فيما يرى نصوص مبدعة وتثير الأسئلة جمالياً في تآزر الشكل والمضمون معاً ، وفي إحكامها الفني ، وفي رغبتها في طرح جمالياتها الخاصة أثناء القصّ والسرد .

بقي أن يشير الباحث إلى أنه لم يسجل ثبتا بالمصادر والمراجع في آخر البحث ، لأنه كان يشير إليها إشارة كاملة من حيث الطبعة ، ودار النشر ، والبلد ، والصفحة حينما يرد اسم المصدر أو المرجع للمرة الأولى ، ولم ير ما يدعو لتكرار أسماء المصادر والمراجع في آخر الكتاب .

نرجو الله أن ينفع بهذا الكتاب ، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم ، وأن يجعله لبنة صغيرة في صرح الدراسات النقدية التطبيقية في فن القصة القصيرة العربية . والله ولي التوفيق .

د. حسين علي محمد

ديرب نجم في ٢٥ من رمضان ١٤١٦ هـ

١٤ من فبراير ١٩٩٦ م

محاور التجربة القصصية فى مجموعة "هل؟"

لمحمد جبريل

يقول محمد جبريل فى كثير من الحوارات التى تجرى معه : إن قضايا الوطن هو ما يشغله دائما فى إبداعه [١] . والوطن يبدو ، وينبض ، ويتشابك . ويتجلى فى هذه المجموعة القصصية ، وإننا نستطيع رصد خمسة ملامح للتجربة القصصية فى هذه المجموعة هى :

١ – المطاردة .

٢ – التمرد .

٣ – المقاومة .

٤ – انتظار الآتى :

٥ – الانسحاب

وسنتناول ذلك بالتفصيل من خلال معالجة قصص هذه المجموعة ، وإن كنا سنضطر إلى نقل نصوص كثيرة من هذه المجموعة الفاتنة ، فهذه طريقتنا أولاً وأخيراً فى النقد ، أن نجعل النصوص هى التى تتكلم وتكشف عن ذاتها ، حتى لا تكون الأحكام النقدية مبتسرة، أو تكون أحكاماً بلا دليل .

١ – المطاردة :

يظهر البطل المطارد فى ثلاث من قصص هذه المجموعة :

القصة الأولى هى " تكوينات رمادية" حيث نرى الأب يحس أنه مضطهد ومطارد من قبل الخواجة ليفى (الذى سافر فيما بعد إلى إسرائيل ضمن الأفواج الأولى لليهود المصريين)[٢] وتتضح هذه المطاردة للبطل من خلال الوصف :

---

* نشرت هذه الدراسة فى جريدة "المسائية" (السعودية) فى أعداد ١٩٩٣/٤/٦ ، ١٩٩٣/٤/١٣ ، ١٩٩٣/٤/٢٧ .

"فاجأنا أبى – ونحن حول الطبلية ننتظر عودته – بخطوات متعجلة ، ووجه يكسوه قلق واضح . وضع الصحيفة وكيس البرتقال على المائدة ، وعاد إلى الباب يستوثق – أعلى السلّم – مما رآه . لم أكن رأيت أبى فى تلك الصورة من قبل تنقل بعينين – مرتعشتى الأهداب بين باب الشقة والنافذة المطلة على المنور ، ولوحة الكانفاة المعلقة على الجدار . وحركة مفيدة – داخل المطبخ – تعد الطعام . ونظراتنا القلقة ، والقط السيامى الذى أقعى تحت الطبلية . غلب التوتر محاولته لعناق السكينة . جلس على الكنبة الاستامبولى . أطال التحديق فى اللاشئ حوله . فى اللحظة التالية ، تبدد السهوم ، فانتفض ، ووقف ، ودار حول نفسه ، وتحركت شفتاه بكلمات لم ينطق بها .

أزاح له نافع وشاكر مكانا بينهما ، فجلس أمسك بيديه طرف الطبلية . كأنه يهم بقلبها"(٣) .

ومن الوصف السابق ، نرى أسرة تعنى بالحياة واستمراريتها . ونستطيع أن نتفهم القلق البادى على البطل إثر إحساسه بالمطاردة (انتفض ، وقف ، دار حول نفسه ، تحركت شفتاه بكلمات لم ينطبق بها .. أمسك بيديه طرف الطبلية كأنه يهم بقلبها) .

ومن الحوار ، نعرف لماذا هو مطارد ، وممّن :

– هل رأيتم ما رأيت ؟

تطلعنا بأعين متسائلة

– الخواجة ديفيد – مساعد ليفى ، يختبئ فى بئر السلم

قلت فى ضيق :

– ولماذا تتصور أنه يختبئ ؟ ربما يريدك فى أمر ما ؟

– أنت لا تفهم شيئا .. منذ أيام أتابع تنفيذ المؤامرة

- ضد من

- ضد أبيك[٤]

ونعرف فى نهاية الحوار لماذا هو مطارد :

- "صدرى ملئ بالأسرار .. وهم يخشون أن أذيعها لقد قرروا قتلى" (٥)

"والسلاح الذى يملكه الأب فى مواجهة المؤامرة **هو الوعى** الذى يتمثل فى مثابرته على مراجعة القواميس الانجليزية والفرنسية وتدوين الجمل والملاحظات "**فنسيان اللغة / الوعى** تهديد بنسيان ما يعرفه من أسرار . ويأتى موت الأب تأكيداً لصحة مخاوفه ، ووجود مؤامرة حقيقية تهدد الأب / الوطن" (٦)

القصة الثانية : هى "التحقيق" ، ونجد فيها البطل صحفيا (اسمه محمد يوسف المصرى) . مطارد دون ذنب جناه ، ويقوم الحوار فى هذه القصة بالدور الرئيس فى إبراز المطاردة ، حتى ينتهى البطل ، فى خمسة عشر يوماً - ففى اليوم الأول من تحقيق رئيس النيابة معه .

- ردك على الاتهام الموجه إليك

- لم يوجه إلىّ اتهام ما

- فلماذا أتوا بك إلى هنا

- لا أعرف . كنت نائما لما أيقظتنى زوجتى .. الحقيقة أنى استيقظت على الأصوات التى ملأت الحجرة .. أربعة رجال ، أصروا أن أرافقهم ، دون أن يتيحوا لى ارتداء ملابسى .. احتجزت فى ثلاثة أيام فى حجرة خالية .. ثم اتوْا بى إلى هنا"

وفى نهاية القصة "فلما كان اليوم الخامس عشر ، أمر رئيس نيابة أمن الدولة الرجلين اللذين تساند عليهما المتهم بالانصراف ، بدا تأثره لما عليه المتهم من إرهاق ، قدّم له

سيجارة ، وأمر بكوب شاى .

أشار إلى سكرتير الجلسة ، ففتح السكرتير المحضر .

"استدعينا المتهم لسؤاله فى رسالة بعث بها إلينا : يعترف فيها بإقدامه على محاولة قتل عدد من الشخصيات السياسية"

أسند أصابعه - برفق - إلى كتفى المتهم .

- هل الرسالة بخطك . والتوقيع لك .

قال .

- نعم .

- أنكرت فى البداية مجرد اشتراكك فى تنظيم سياسى ؟

رفع المتهم نظراته إلى العينين الملتمعتين خلف الباب الموارب .

- كنت كاذبا .

- فلنبدأ من البداية إذن .. منذ اشتراكك فى التنظيم" (٨) إن البطل هنا مطارد من الجميع : من الشرطة ، والطبيب ، ورئيس النيابة . إن جمعهم يتكاثر ، ويرى ، ويصمت حتى يسقط البطل شيئا فشيئا أمام سطوة التعذيب حتى يعترف بجرم لم يرتكبه . وتبدو المفارقة فى هذه القصة من خلال بنية دالة . هى الكلام ، أو الحوار ، فالقصة تعتمد على الحوار ، بينما النظام الذى يسوق البطل إلى نهايته لا يطيق الحوار ، ويقوم الحوار فى القصة بدور يتقاطع مع التصميم المسبق للأحداث فى الإيقاع بالبطل ، ومطاردته حتى السقوط .

القصة الثالثة هى "الرائحة" إن البطل مطارد برائحة لها "طبيعتها الغامضة ، أشبه بتداخل الظلمة والأوراق النقدية ودورات المياه والحجرات المغلقة ، تتسلل إلى الأنف ،

تضفى على النفس شعورا بالانقباض والتوتر ، والخوف من المجهول الذى لا يدرى مبعثه" [٩] إن هذه الرائحة العفنة تطارده فى نافذة البيت ، وفى المكتب ، وفى الشارع . وإذا علمنا أن البطل مؤرخ – أو كما يقول المؤلف "دراسة التاريخ مملة" [١٠] فهمنا سر هذه الرائحة القذرة التى تطارده .

إن البطل يحاور الطبيب – أستاذ الأنف والأذن والحنجرة – الذى ذهب إليه ليعالجه من تلك الحالة :

– غلطتان كفيلتان بهز الأساس الذى شيدت الثورة فوقه كل ما بنته : زيادة أعداد الأميين ، وغياب الديمقراطية !

قال :

– فماذا عن التصنيع والسد العالى ، وتوفير فرص العمل ومجانية التعليم والرعاية الصحية والاجتماعية ؟!

وهو يتراجع بأعلى صدره ، ويرفع يدين مفتوحتين كأنه يستسلم : "لا أريد أن أبدو فى موقف المعارض للثورة ، إنى محب يرجو لمحبوبته الكمال" [١١]

إن الرائحة هذه تمثل هما مطارداً للبطل ، لا تجدى معه الأدوية .

فمازال النقاش ساخنا فى المراحل المتعاقبة للتاريخ الحديث ، وفى نهاية القصة يتناهى "إليه السؤال : هل كان أحمد عرابى درويشا أم بطلاً ؟" [١٢]

ولعل السؤال الأخير يكشف عن وعى البطل بكثرة الأسئلة التى تثار والتى تلقى ضباباً على الأبطال – فى ظل زيادة أعداد الأميين وغياب الديمقراطية – فلا نعرف الحقيقة . فهل كان أبطالنا أبطالاً حقاً ؟

وإذا كانوا أبطالاً فلماذا لم يفتحوا أعيننا ، ويوسعوا مداركنا ، فالأمية ليست فى عدم القراءة والكتابة ، بل الأمية هى العجز عن الرؤية والمحاورة .

٢ - التمّرد :

يظهر البطل المتمرد فى قصتين هما (العودة) و (الفرار)

القصة الأولى : (العودة) . بطلها متمرد على الغربة المكانية ، ويريد أن يعود إلى مصر بعد تسع سنوات من الغربة ، ولكن الكفيل العمانى لا يفهم هذا الدافع :

- الكفيل يملك إيداعك السجن بلا سبب

التمع الغضب فى بحلقة العينين

شمله مصطفى قاسم بنظرة إشفاق :

- جريمتك أنك ارتديت ثيابا فى مستعمرة للعراة

قال :

- هل يحاسب المرء على استقالته ؟

قال :

- يرى أنك أربكت العمل بالاستقالة فى موعد غير مناسب

قال :

- وما الموعد المناسب ؟

- هو الذى يحدده" (١٣)

ما الذى جعل البطل يتمرد ؟ لعله الحب والحنين إلى مصر :

" لو أنه روى عن الباعث الحقيقى ! .. كان يحجز تذكرة العودة فى اليوم التالى لوصوله إلى مسقط . أتعس اللحظات حين يغادر التاكس فى مطار القاهرة ويخطو إلى باب الدخول . أسعد اللحظات حين يعلن المضيف عن التحليق فى الأجواء المصرية . أدهشته

الدمعة التى ذرفها – بالرغم منه – لما أطل على الناس – وهو ينهى أوراقه – من نافذة مرتفعة فى مجمع التحرير كان يحرص على قراءة الصحف ، يناقش القضايا البعيدة كأنه يحياها ، يسأل ويناقش ويقترح ويرفض ، يصلّى الجمعة فى مسجد أبى بكر الصديق الذى يرتاده المصريون ، يزور ويزار ويودع ويستقبل فى مطار "السيب" يستوقفه اختلاف اللهجة والتصرفات والتكوين الجسدى – كان يراهن على الطيف القادم فى الظلام – يهلّل للشوارع والميادين والشواطئ والأبنية ، إذا طالعته فى التليفزيون : المراكب الصغيرة فى شواطئ الأنفوشى .. زحام شارع الغورية .. لعلها مئذنة الحسين .. من هذه الأشجار فهى الإسماعيلية .. بورسعيد تخلو من البمبوطية فهؤلاء إذن من السويس .. إنها مستودعات البترول فى مدخل الزقازيق .. حل الصيف ، فجمهور استاد القاهرة يرتدى القمصان" (١٤)

لقد عاد البطل من الخارج ليواجه مجتمعاً إمتدت رذائله السياسية والاجتماعية واتسعت، وليعّرى خطايا هذا المجتمع ، ويحاكمه أمام نفسه . وتبدأ المواجهة ، عند وصوله إلى المطار

"بدا مغايرا للمرات السابقة : مجموعة السائحين الإسرائيليين ينتظرون حقائبهم . تأمل الاسم ورقم الرحلة ٥٧٦ تل أبيب. تل أبيب ؟!" (١٥) ويكشف الاستفهام والتعجب عن أولى خطوات التمرّد ، الذى واجهه بعد العودة .

هل الكلمات لم تعد لها معنى ؟ لقد لاحظ ذلك وهو فى مسقط : فاجأه ضابط الجوازات بتلك الكلمات المدغمة التى لا تنطوى على أى معنى ويصعب فهمها ليست العربية ولا الانجليزية ولا الفرنسية . ولا هى مفردات لغة بذاتها . مع ذلك ، واصل الضابط الحديث...." (١٦)

وها هو يلاحظ ذلك فى مطار القاهرة : "علت فى أحاديثهم تلك المفردات التى عجز عن فهمها" (١٧) و "كان القرار قد سيطر على تصرفاته ، فهو لا تعنيه تلك اللغة ، اللهجة ، الكلمات الغريبة المتناثرة (١٨) و "فاجأته الكلمات الغامضة حين شرع المأمور مطواته" (١٩) ثم تتكرر هذه الكلمات الغامضة مع السائق والبوّاب وهدير القاهرة الزاعق . حتى تجئ سطور النهاية

وصعد السلالم عدوا . أطال الوقوف لحظات أمام باب الشقة . هل تفاجئه أمه بهذه اللهجة ؟ فكيف يواجه الأمر ؟ وماذا سيكون عليه تصرُّفه ؟

قاوم التردّد ، وضغط الجرس . لم يرفع إصبعه حتى انفتح الباب . بدت أمه شعثاء الشعر ، تفصدُّ العرق فى جبهتها . بيدها سكين ، فهى لابد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفتيها ، ترقبان الارتعاشة التى تسبق الكلمات .

انفرجت الشفتان عن صيحة فرح :

– أنت ؟

ارتمى فى حضن أمه ، وأجهش بالبكاء" (٢٠)

تمثل هذه القصة بطلاً متمردا (أحسبه هو الكاتب نفسه ، وسأتناول ذلك فيما بعد) ، ويتمثل هذا التمرد فى عدة مظاهر :

رفض الاغتراب المكانى : وتصميمه على العودة .

– محاوله إنهاء عقد العمل من جانبه . وبهذا يتمرد على حق الكفيل المطلق فى التعاقد ، وإنهاء العمل .

ـ رفضه اللغه العجيبة الغريبة (التى هى رمز لما يدور فى المجتمع الآن من مناقشات ، وسياسات ، وغسيل مخ إعلامى تجاه موضوعات معينه ، وتعتيم إعلامى فى المقابل على قضايا ساخنة .. الخ) ، وفى القصة إشارات ذكية لهذه اللغة العجيبة الغريبة تتمثل فى عدة مواقف :

ـ موقف ضابط الجوازات فى مطار سلطة عمان .

ـ موقف ضابط الجوازات فى مطار القاهرة .

ـ موقف سائق التاكسى

ـ موقف البواب .

ـ وموقفه هو من رحلة ر كاب طائرة العال الإسرائيلية فى مطار القاهرة . هل مازالت اللغة حية وتمارس دورها فى بناء الوعى الإنسانى « رقم الرحلة ٥٧٦ تل أبيب . تل أبيب؟!» .

والبطل المتمرد هنا ، فى الوعى الجبريلى ، ينطلق من قوسين يتعانقان ليشاركا فى إيجاد الخارطة الخاصة بمسارات البطل وإمكاناته : القوس الأول : هو الوطن ، أو أرض الوطن بالتحديد والتى يسجلها تسجيلاً مباشرا حيا فى مقطع طويل سابق ، نقلناه كاملاً.

القوس الثانى : الأم ، والمهد ، واللغة النقية الصافية ، والحب بلاطنطنة إن الأم هنا ترتفع إلى أن تصير الرمز لمصر المتواضعة «شعثاء الشعر » العاملة «تفصد العرق فى جبهتها ـ المقاومة « بيدها سكين » التى لاتتكلم كثيراً ، بل تبذل كل وقتها فى خدمة أبنائها ، ثم تكون الحضن الحنون لهم فى النهاية .

"هى لابد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفتيها ، ترقبان الارتعاشة التى تسبق الكلمات ..

انفرجت الشفتان عن صيحة فرح :

ـ أنت ! ؟

ارتمى فى حضن أمه ، وأجهش بالبكاء "

ليست الغربة هى التى أملت على محمد جبريل كتابة هذه القصة الرائعة [١١]

وليست هى المحور الأول لعالمه االقصصى ، بل هى مصر التى فى ضميره ويحملها تحت جلده .

وال (هو) أو البطل فى هذه القصة - الشهادة ، هو محمد جبريل يقول فى القصة :

" طالبه مأمور الجمرك بالاسم والمهنة وجواز السفر

- من أين ؟

- مسقط

- آخر رحلاتك

- أعمل فى مسقط. . لكننى دائم التردد على القاهرة

- تاجر شنطة إذن

لو أنه روى عن الباعث الحقيقى ! كان يحجز تذكرة العودة فى اليوم التالى لوصوله إلى مسقط " (٢٢)

ويقول فى حوار معه : "أما بالنسبة لغيابى الجسدى عن القاهرة فلم يكن حقيقيا . ذلك لأنى كنت حريصا على العودة إلى مصر بين فترة قصيرة وأخرى ، وجوازسفرى مزد حم بعشرات الأختام ، التى تبين عن أسفارى المتواصلة بين مسقط والقاهرة " (٢٣) والبطل ومحمد جبريل كلاهما عمل فى عمان - وبالتحديد فى مسقط ، بل إن من أصدقاء البطل فى القصة : حسين أبو طالب ، ورشاد سليمان . وهما صديقا محمد جبريل : حسين أحمد مرسى ، ومحمد سليمان والبطل - فى عمان وفى مصر - يفتقد التواصل الإ نسانى ، والفهم والوعى - من خلال اللغة - فيتمرد على مجتمع الغربة (فى مسقط) .

ويتمرد على واقعه المصرى ، ويلجأ إلى أمه علّه يجد فى أحضانها الأمان ، فتسكن روحه، ويعيد حساباته ، بل يعيد يقينه فينطلق مقاوما .

القصة الثانية : (القرار) . وفيها نرى البطل عاصم ، قرر أن يحيط نفسه بأسوار العزلة "لا أزار ولا أزور ، ولا أخالط – إلا لضرورة – هؤلاء الذين ينبغى أن أفتح لهم باب شقتى ،

كالبواب والزبال ، ومحصل النور ، وما أشبه" [٢٤] .

لكن عاصم – كأبطال محمد جبريل الآخرين – بطل إيجابى ، يرى أن الذات الوحيدة مصيرها الموت ، ولذا فلابد أن يشارك الآخرين . لابد أن يحيا .

يصوّر الكاتب لحظة الوعى – بالوحدة وأخطارها مشبهاً إياها بالموت موصلة إياه إلى اتخاذ القرار ، فى جمل تراوح بين الشعرية والوصفية فكأنها واقعية سحرية أخرى ، ينفرد بها محمد جبريل .

"لكن اللحظة التى جاءت مغايرة لكل ما سبق ، وبداية للآتى ، شملتنى بسرها الغامض، صحوت على تأثيرها المفاجئ عقب أذان الفجر فى المسجد القريب كأنها حلم أوهاجس أو جزء من حركة الطريق ، البسملات والحوقلات والخطوات التى تسعى لأداء الصلاة ، كأنها تلك الأصوات التى تدعوك ، وأنت بين اليقظة والنوم . ترد النداء ، فتفاجأ بخلوّ المكان ، تعود بالأمر إلى الغيبيات والأرواح والأسرار التى لاقبل لنا بفهمها كأنه تأكيد باقتراب الرحيل لامرض ولاشبهة مرض . أكد الطبيب – لما عرضت نفسى عليه – صحة الجسد ومتانته . نصح بأقراص مهدئه لمجرد المساعدة – كما قال – فى النوم وطرد المخاوف .. لكن الخاطر ، الهاجس ، التحذير ، الأمر .. تناهى مع الأصوات التالية لأذان الفجر ، توضحت تفصيلاته فى سمعى جيدا .

بدا لى الصوت حقيقة يصعب مقاومته . انصعت لها بكل خضوعى وإرادتى ، فقررت أن أصنع حدا فاصلاً بين الحالى والآتى" [٢٥] .

ولم يكن هذا الحد الفاصل بين الخوف والطمأنينة ، سوى المشاركة مع الناس ، وعدم الانعزال ومن ثم نرى جملته الحاسمة فى نهاية القصة ، "قررت أن أحيا" [٢٦] .

٣ – المقاومة :

يتمثل محور المقاومة فى قصتى " حدث استثنائى" و "هل" .

القصة الأولى : هى : "حدث استثنائى فى أيام الأنفوشى [٢٧] " وهى "قصة بالغة الجمال والدلالة ، بما فيها من تكثيف رائع وابتعاد عن المباشرة والخطابة . إنها تقدم غزوا رقيقا – إن صح وصف الغزو بالرقة – لملايين الأسراب من السمان ، وهو غزو منظم لا يضايق الناس ، ولا يسطو على ممتلكاتهم، ولايدس منقاره فى شئونهم الشخصية ، بل ويستفيد الناس من هذا الغرو. ولكنهم يتململون ويشعرون بملايين الأعين والأنفاس الغريبة والمقاسمة لهم فى المكان.

"بدالهم استمرار الوضع ـ بصورته الحالية ـ غاية فى الصعوبة. تهامسوا ، وعقدوا الجلسات السرية ، وتبينّ لهم بعد نقاش طويل ـ أن السكوت عن المقاومه رغم كل شئ طريقه إلى الجنون" [٢٨]

القصة الثانية : هى « هل » وبطلها الميت منذ قليل ـ يقرر أن يقاوم دفاعاً عن أكفانه ضد (التربى) الذى يريد أن يجرّده منها .

قررت أن أمنعه . دبر محروس ثمن الكفن بالكاد ، وأصرّ سليمان على أن يكون ستة أتواب من الحرير ، واحتضنت أمى الجثمان قبل أن يتوسد التراب ... لو أنى تحركت بصورة ما ، فلن يجازف بالاقتراب . إصبعى أوعينى أو فمى ، حركة خاطفة يلمحها ، فلايقوى على فعل شئ . يعدل عن محاولته ، ويظل جسدى مستورا" [٢٩]

وقصة (هل) نموذج جيد لمحور المقاومة فى إبداعات جبريل .

فالبطل الذى يقاوم ميتا ، قاوم وهو حى . ربما دفع حياته ثمنا لرأيه .

علا صوتى ـ مهددا ـ فى غضب ، تلاحقت الوخزات فى صدرى ، حادة قاسية ، فأغمضت عينى .

قال الطبيب :

ـ ربما الوفاة جنائية ، ولابد من تشريح الجثة" [٣٠] فالبطل هنا مقاوم ، فى حمية . لا بد

أنه يتهدد لصوصاً ذوى سطوة وقوة ، فمات .

ومن ثم ، فنحن لا نعجب حينما نراه يقاوم ، حتى النهاية .

٤ - انتظار الآتى :

يهدى محمد جبريل هذه المجموعة "إلى الآتى" (٣١) . وهذا الآتى يتمثل فى ثلاث قصص هى : "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" و "الأستاذ يعود إلى المدينة" و "الطوفان" .

فى القصة الأولى : "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" نرى امتداداً لرواية " إمام آخر الزمان" . وفيها نرى تقاطع هذا الحلم الدينى الغيبى وإشكالات العصر وقضاياه .

يمثل الحلم الدينى : "يا أيها المهتدى من الله سبحانه ، الهادى إلى السلام والعدل والمساواة .. متى تظهر ؟ يقترب يوم الإيمان ، يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجرى من تحتها الأنهار ، يلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق ، وثيابا من حرير ، يحلون بأساور من الذهب والفضة ، لا يسمعون لغوا ولا كذابا ، ... الخ" (٣٢) .

ويمثل الهم الواقعى ، المتقاطع مع الحلم الدينى الغيبى : "علينا حتى يؤوب أيده الله - أن نعمل ونعمل ، تتحول أكواخ الطين والصفيح وأسطح البوص إلى بيوت من الطوب ، تحل الباحات الواسعة النظيفة ، محل الزرائب ، يعرف الجميع الثلاجة والتليفزيون والتليفون والفيديو ، يكون للماشية مكانها المستقل ، فلا تشارك الفلاح نومه .. تختفى المصادرات والحراسات وزوار الليل . تختفى - كذلك - اللامبالاة والسمسرة وأتعاب العمولات" (٣٣) والآتى هنا ليس إلا رجل الدين ، أو "المهدى" - أمل الخلاص للملايين من المؤمنين والغلابة والذين ضاعت حقوقهم ، ذلك الذى اختفى منذ قرون . فهل يعود إلى الأرض فينشر فى أرجائها الأمن والطمأنينة والسلام ، ويملأها عدلاً وفروسية وبطولة ؟

القصة الثانية هي : "الأستاذ يعود إلى المدينة" والبطل هنا هو (الأستاذ) بطل روايته الأولى "الأسوار" الذى "لا نسمع صوته ولا نتابع تصرفاته السرية أو المعلنة ، لكننا نلمح تأثيراته فى حياة هؤلاء الذين أخلصوا فى محبته ، مقابلاً لإخلاصهم فى محبته ، فهو أقرب إلى شخصية السيد المسيح وهم أقرب إلى حوارييه . وهو بالإقناع وهم بالوعى ينسجون ملحمة جديدة من ملامح الطموح المصرى لصنع غد أفضل" (٣٤) والآتى هنا (الأستاذ) مغاير للآتى فى القصة السابقة ، إنه يقوم بمشاركة القادمين صنع المستقبل ، ولكنه لا ينوب عنهم .

إنه يختار "سلسبيل" لتحمل المولود القادم ، ابن كل مصر ، وحينما حان ميلاد الطفل "رفض فى استنكار – أن يستدعوا الطبيب – طلب مقصا وماء ساخنا ومناشف وأغطية . خلا بها فى كشك عم أيوب ، وعالج الأمر بمهارة أكدها صمت المرأة ، فلم تصرخ كعادة النساء . حمل الوليد على يديه فى سعادة واضحة . تأكد من دثاره بالقرب من صدره وأودع الجميع نظرة عميقة .. ومضى إلى زحام شارع الميدان" (٣٥)

القصة الثالثة : هى "الطوفان" : بطلها كائن غريب " جثة هائلة غامضة الملامح والتفاصيل أضخم مما اعتادت الأعين أن تراه وأضخم ممّا رواه الجد السخاوى فى حكاياته المثيرة عن أعاجيب الكائنات مّد الساقين فى استرخاء وأسند الرأس إلى ما بين الساقين . وتطلع بنظرة ساهمة – إلى اللاشئ أمامه "(٣٦) يعجز الناس عن معرفة هذا الكائن ، الذى يخلو من أثر الحياة لولا عينيه اللتين (كذا) تتحركان تحت أهداب مسترخية، أميل إلى التهيؤ للنعاس ويعجز الجيش عن التعامل معه وطرده أو قتله كما تعجز المخدرات عن أن تنال من روحه أو تؤثر فى صحوه "تشجع الناس فاقتربوا منه ، وتحول بمضى الأعوام – إلى مظلّة يحتمون بها ، وعقدوا الصفقات ، وقضوا الأمسيات ، وبالوا ، وتمخطوا ومارسوا الحب ..

وفى تلك الأيام التى بدا فيها المخلوق جزءا ثابتا من حركة الحياة حوله ، انتفض – فجأة – فسعى إلى الشاطئ المقابل ، ونفض الماء حوله ، فأغرق كل شيء" (٣٧) .

والآتى هنا هو الشعب . الذى عجز الجيش عن قهره ، وعجزت المخدرات عن أن تنال منه ، والذى نظنه .. أحيانا – قد مات" فإذابه يثور ويغرق كل شيئ .

٥ – الانسحاب :

وتمثل هذا الاتجاه قصة "المستحيل" : حيث نرى البطل أغلق النافذة ، فظهرت صورة الحياة لديه . ولعل وراء عزلته عدم إحساس الآخرين به ، كبطل مدافع عن الجماعة فآثر الانزاوء .

"قال له الحاج ابراهيم الخليل بائع الحلوى فى ناحية البوصيرى : كأنك أهملت مشكلاتنا مع الجماعات الوافدة .

لم يُخف استياءه .

– كنت أواجه المشاجرات بمفردى !

– نقدّر ما فعلت .. ولكن الأحداث تحت نافذتك

– أزمعت أن أغلق النافذة " (٣٨)

لكن لم يستطع أن يعيش حياته كما يريد ، فلا العزلة التى أجبر نفسه على معانقتها ، ولا الأثاث الذى تساند على الباب المغلق . لا هذا ولا ذاك استطاع أن يمنحه سكينة روحه أو يبعده عن مصادر الفزع التى تتهدده .

"علا الصوت وعلا . ارتج السقف والجدران ، واهتز السرير من تحته . جرى – بتلقائية – نحو الباب . امتدت يداه كأنه يتقى سقوط النافذة . التف حول نفسه ، وتضاءل ، وانكمش . حاصرته الوحدة فبكى ، أطلق صيحة فزع لما تهاوى الأثاث وراء النافذة ، وأطل المجهول – فى الظلام – بنظرات ثاقبة" (٣٩) .

عناصر التشكيل الجمالى فى "هل" :

يتحدث محمد جبريل فى الحوارات التى أجريت معه عن استفادة الفنون من بعضها ، ويتساءل فى أحد الحوارات "لماذا لا يثرى الفنان قصته أو روايته بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه الفنون الأخرى من خصائص جمالية وتكنيكية ، للفن الروائى أبعاد جديدة" (٤٠)

وفى هذه المجموعة يتحقق الكثير عمليا من عناصر هذا التشكيل المميز للفنون الأخرى.

١ - الرمز :

الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التى ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثرى بها لغته الشعرية ، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية ، فالرمز إذن اكتشاف شعرى حديث" (٤١)

وفى هذه المجموعة نرى استعماله الطيب للرمز فى ثلاثة مستويات :

أ - الرمز الإيحائى : وهو أن يوحى لك بما يريد أن يقوله ، وهذا هو الرمز البسيط . مثل (الأم) فى العودة ، التى ترمز إلى مصر ، العطاء ، والأصالة ، والسكينة . و (محمد يوسف المصرى) الذى يرمز إلى الإنسان المطارد فى أنظمة الحكم الشمولى ، و(الرائحة) فى القصة التى تحمل نفس العنوان ، وترمز إلى العفن الذى يسود حياتنا بعد ثلاثين عاماً من قيام الثورة . ويتمثل هذا العفن فى عدم القدرة على الرؤية ، الذى نتج عن التعتيم وعدم إتاحة وثائق التاريخ الحديث أو المعاصر - حتى أمام المتخصصين فيه - فيتناهى فى النهاية صوت أمام المؤرخ . هل كان أحمد عرابى درويشا أم بطلا ؟ فلا يستطيع الإجابة .

ب - الرمز التراثى : وهو استخدام شخصيات من التراث بمصادره المتعددة لقدرتها على الإيحاء وإثراء العمل ، والتأثير فى نفوس القراء .

وقد استخدم المؤلف هذا الرمز التراثى فى رواياته الأخرى ، فاستخدام "أبا الطيب

المتنبى" فى روايته (من أوراق أبى الطيب المتنبى) واستخدام رمز (الإمام) فى المفهوم الشيعى – الذى يعود فيملأ الأرض عدلاً بعد أن امتلأت جوراً فى روايته (إمام آخر الزمان) ... وغيرها وهو فى هذه المجموعة استخدم شخصيتى "الإمام" : وهو بطل روايته (إمام آخر الزمان) فى قصته " تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام) و (الأستاذ) بطل روايته الأولى "الأسوار" فى قصته "الأستاذ يعود إلى المدينة" .

جـ – الرمز الكلى : حيث يتمرد الرمز فى ثنايا القصة ، ليشير إلى رموز ، ويشى به وفى هذه المجموعة يتمثل الرمز الكلى فى قصتى "حدث استثنائى فى حياة لانقوش" "الطوفان" فأسراب السمّان فى القصة الأولى ، ترمز إلى إسرائيل ، والأنفوشى يرمز إلى العالم العربى ، ويتم التسلل ، والاستيطان ، حتى يتبين لسكان الأنفوشى "بعد نقاش طويل أن السكوت عن المقاومة – رغم كل شىء – طريق إلى الجنون "(٤٢)

أما فى قصة الطوفان فهذا الجسم الغريب ، ليس سوى "الشعب" الذى لا نعرفه ، ولا نحس قوته : "سعى من مكانه فى أعماق البحر ، إلى هذه الساحة المقابلة لورش المراكب فأخذ مكانه ، يخلو من أثر لحياة ، لولا عينيه اللتين (كذا) تتحركان تحت أهداب مسترخية، أميل إلى التهيؤ للنعاس" (٤٣) " الجثة نفسها ليست لمخلوق مما نعرفه .. ليست صوتاً أو فيلا أو طائراً كبير الحجم .. ولعله شىء يجمع بين ذلك كله" (٤٤) وتفشل محاولات تخديره أو القضاء عليه بواسطة الجيش ، وينتفض فجأة فيغرق كل شىء .

ولعل استخدام محمد جبريل للرمز الكلى يكسب قصته حيوية وجمالاً وقدرة على التأثير تتعدّد بتعدّد القراءة ، وتجعلنا نرى أن هذا العالم الغريب الذى تقدمه لنا القصة هو عالم محمد جبريل الخاص ، الذى أبدعه وصوّره حتى ولو كانت مفرداته مستمدة من الوجود الواقعى ، لكن صياغة هذه المفردات على هذا الشكل يمنحها طاقة من الشعرية والقوة التى لا تفقد متعتها مهما تعددت القراءة .

٢ - المونتاج السينمائى :

ونعنى بالمونتاج السينمائى ، ترتيب مجموعة من اللقطات القصصية بحيث تعطى "هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب - معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة" (٤٥) والمونتاج فى السينما " هو الذى يعيد ترتيب هذه اللقطات وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة ، وعملية المونتاج فى السينما لا تتم وفقا للتسلسل الطبيعى للحدث وإنما وفقا للأثر الذى يريد المخرج أن يحدثه فى المتفرج .. يقول المخرج الروسى إيز نشتين أحد روّاد فن المونتاج الكبار "بدلا من ربط اللقطات وراء بعضها فى سلاسة يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يثير خلافاً بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد فى ذهن المتفرج" (٤٦)

أ - المونتاج على أساس الترابط :

يلجأ القاص إلى تقديم مجموعة من الصور العامة ، أو العناصر المختلفة التى تؤلف فى مجموعها إطاراً عاماً لرؤيته القصصية . ففى قصة (الطوفان) نقرأ هذا الجزء :

"محروس الصغير - ابن المعلم متولى العباسى - وحده تشجع ، فقذف المخلوق بقطعة حجر ، ارتدت إلى الأرض أمامه ، ولم يبد أنه قد أحس بها . قال طبيب استدعته الشرطة :

رافق رأيه بخطوات مهرولة إلى دكان عم محمد حلاق الصحة القريب . أفسح له الطريق عشرات من الذين وجدوا فى الفكرة ما يستحق التنفيذ . حمل كل ما فى الدكان من حقن مخدرة وبسمل وحوقل وتشهد ، واقترب محاذرا من الجسد ، وشجعته الاستكانة التى تلقى بها المخلوق غرس الحقنه الأولى ، إلى إتباعها بحقن مخدرة تالية .

طال الانتظار ، فلم يبد أن المخلوق تأثر بالحقن المخدرة . ظل فى جلسته الهادئة يعلن عن صحوه - وحياته - بعينين ساجيتين تنظران إلى أمام فى سكون" (٤٧) .

وترتيب هذه اللقطات على هذا النحو ، يوحى بالخوف من هذا الكائن ، والاهتمام به ،

ومحاولة إبعاد خطره عنهم : وحياة هذا الكائن الخرافى التى لا تتأثر بما حولها . وتمضى القصة على هذا النحو .

ب - المونتاج على أساس التوازى : بمعنى تقديم حدثين متوازيين مداخلين بحيث يقدم لقطة من هذا ، ولقطة من ذاك على التعادل وقد استخدمها القاص بنجاح فى قصة العودة فى الجزء الأول . حيث تتوازى رغبته فى العودة مع رغبه الكفيل بالأيْرُبك العمل بالاستقالة فى موعد غير مناسب .

جـ - المونتاج على أساس التقاطع : بمعنى تركيب لقطة معينة مع لقطة أخرى متقاطعة معها ويتضح هذا فى قصة "تسجيل على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" حيث يتقاطع الغيبى مع الآنى و الحلم مع الواقع .

٣ - مزج المتناقضات :

وفى شعرية محمد جبريل نرى مزجه للمتناقضات ، وهذه خاصية من خاصيات الشاعر المعاصر الذى "لم يقف عبثة بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الفنية وإنما يتجاوز ذلك الأمر إلى مزج المتناقضات فى كيان واحد يعانق فى إطاره الشئ نقيضه ، ويمتزج به متخذا منه بعض خصائصه ومضيفا عليه بعض سماته تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل" (٤٨)

ويتضح هذا فى قصة "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" "علت الهمسات ، فأصبحت يقينا تملؤه الثقة ، تألقت التنظيمات التى تؤكد عودة المهدى يوما . إنه يعد أمل الخلاص للملايين من المؤمنين والغلابة والذين ضاعت حقوقهم ، ذلك الذى اختفى منذ قرون ، يعود إلى الأرض ، فينشر فى أرجائها الأمن والطمأنينة والسلام يملؤها عدلا وفروسية وبطولة . قال الرسول : لا تذهب الدنيا حتى يقوم بأمر أمتى رجل من ولد الحسين ، يملأ الدنيا عدلاً كما ملئت ظلما . النظرات مقيدة إلى المساجد والبيوت

والشوارع والأزقة والحوارى والنوافذ والمقاهى والكهوف تنتظر المعجزة / ظهرت فى مدينة "العين" دعوة لشيخ مجهول الاسم ، تنادى بأن تكون الإمامة بالاختيار المطلق عن كل قيد ، أفضل أبناء الأمة هو الأجدر بتولى المسئولية ، ورعاية شئون المسلمين . الصديق والفاروق وعمر بن عبد العزيز والعشرات من غير آل البيت : أجادوا سياسة الدولة ، وحققوا للأمة الإسلامية أمجادا لم تكن تخطر فى بال ، فلماذا الإمامة تقتصر فى آل البيت وحدهم "(٤٩).

فهو يمزج بين الحلم والحقيقة ، المثال والواقع ، لنتبين نحن صورة الآتى ، ونختار من يكون إماما عصريا / أو خادماً لنا .

٤ – البوح والتعبير عن الذات .

يستعير محمد جبريل من فن المذكرات "البوح" ، فنرى قطعا من حياته فى فنه القصصى ، رأينا ذلك فى قصة العودة – سابقا – من خلال اختياره للبطل – الذى يماثل جبريل ، والشخصيات الثانوية التى معه : سليمان الطائى ، وحسين أحمد مرسى (رشاد سليمان وحسين أبوطالب فى القصة .

ويتصل بالبوح ، الوله بالمكان ، يقول فى حوار معه : مجرد لفظ الإسكندرية يحرك فى نفسى أشياء تشكل حياة كاملة لأن الإسكندرية ليست مجرّد مدينة نشأت بها ، ولكنها حياة كاملة عشتها وكيان حى نشأ داخلى . ولا أستطيع التخلص منه ، أو بمعنى آخر لا أحب التخلص منه حتى لو أستطعت . فعند ذكر الاسكندرية تتشكل فى مخيلتى الشواطئ والأمواج وأبو العباس والصيادين والانفوشى وسيدى عبد الرحمن والموازينى وسوق العيد وليالى رمضان وشارع الميدان والناس الطيبين : أهلى وأحبائى ، وقد تتعجب عندما أقول لك إننى مامن مرة مررت بباب الحديد إلا وطرأت علىّ فكرة الذهاب إلى المحطة وقطع تذكرة ذهاب إلى الاسكندرية وأنا أمر بباب الحديد على الأقل مرتين يوميا بحكم عملى فى جريدة المساء ، وسكنى فى مصر الجديدة" (٥٠)

وفى كل قصص هذه المجموعة ملامح من الاسكندرية . ففى "العودة" "يهلل للشوارع

والميادين والشواطئ والأبنية ، إذا طالعته فى التليفزيون : المراكب الصغيرة فى شواطئ الأنفوش" (٥١) . وفى " تكوينات رمادية" تدور الأحداث فى بيت بالقرب من مسجد المرسى أبى العباس (٥٢) وفى " الأستاذ يعود إلى المدينة" تواجهنا منذ البداية هذه الجمل : هبط من الترام ، فى منحنى شارع راس التين ، والتقائه بصقر باشا . مضى - يعرف طريقه - إلى مجموعة الرجال الذين يملأون قصعات الأسمنت المخلوط والنساء اللائى يحملنها فوق سقالات خشبية إلى الأدوار العليا ، قبالة مسجد سيدى عبد الرحمن" (٥٣) . وقصة حدث استثنائى فى أيام الأنفوشى" تدور فى داخل ذاك الحى الذى يعشقه من أحياء الاسكندرية. والكائن الغريب الذى ظهر فى قصة " الطوفان" ظهر فى مواجهة شاطئ الأنفوشى فى الساحة الترابية الواسعة بين شارعى خير الله بك والبورينى" (٥٤) وفى قصته " القرار" نرى بعض ملامح اسكندرية" أتبادل حواراً مع الجالس قبالتى فى ترام رقم ٤ .... التقيت وأنا جالس وحدى ، فى ظل الصوت الآمر أو مع الآخرين - بأصدقاء طفولتى . لم تغادرهم ملامح التاسعة والثانية عشرة . شوارع محرم بك ومنشه وجرين والرصافة وترعة المحمودية ومكتبة البلدية تختلف عن الصورة التى ألفتها الآن ، وإن كانت غير واضحة المعالم ..." (٥٥) و "المستحيل" تكاد تكون معزوفة فى حب المكان وعشقه والتغنى به " ترك للخيال الاستعادة وامتدادات التصور مواكب الأفراح والموالد والطرق الصوفية ، مقهى " الاتحاد" بمناقشاته" ونداءاته وسهره إلى نهاية الليل ، حلاق الجمال ذو الباب الضيق تحجب داخله ستارة من حلقات الخشب الملون ... باعة السمك فى مدخل السيالة ، الجماعات الوافدة قدمت من أماكن مجهولة فاستوطنت الحديقة المجاورة لمستشفى الملكة نازلى ، عربات الخس والترمس والباعة السريحة وترام رقم ٤ والملاءات اللف والفساتين والبيچامات والجلاليب والأحذية والشباشب الزنوبة والأقدام الحافية" (٥٦) .

وهكذا يستخدم القاص تكنيكات المذكرات من بوح وعشق للمكان فى أعماله الفنية بدرجة عالية من الجودة والجمال ، حيث يصير المكان جزءاً من نسيج اللوحة ، وبنيتها الدالة .

* يستخدم القاص بعض تكنيكات الرواية الحديثة مثل "الارتداد" فى (العودة) و (تكوينات رمادية) و "المنولوج الداخلى فى : "التحقيق " و "الرائحة" و "المستحيل" .

* كما يستخدم لغة مكثفة بسيطة ، يوظف من خلالها الألفاظ فى تفجير دلالاتها المعنوية والرمزية ، كما يستخدم الجمل المعترضة بصورة مدهشة ، للكشف عن خبايا ودلالات يريد التأكيد عليها .

وفى الحقيقة إن تجربة محمد جبريل اللغوية – تحتاج إلى دراسة أخرى ففى هذه المجموعة إنجاز لغوى حقيقى لا ينفصل عن إنجازها الفنى – الذى حاولنا أن نقاربه فى الدراسة السابقة – مما يجعل من هذه المجموعة القصصية واحدة من أفضل المجموعات القصصية التى ظهرت فى السنوات العشر الأخيرة .

الهوامش :

---

(١) ينظر : د . حسين على محمد : قراءات فى أدب محمد جبريل ، مكتب منيرفا للطباعة بالزقازيق ، د . ت ص ص ٣-٤٠ حيث يضم حوارات أجراها معه : د . حسين على محمد ، د . نبيل راغب ، سمير وهبى ، عماد الدين عيسى .

(٢) محمد جبريل : هل ؟ مختارات فصول (٤٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٢٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ٢٣

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣ ، ٢٤

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٤

(٦) مصطفى بيومى : قراءة فى مجموعة "هل" ، مجلة إبداع ، ١٢ ، س ٥ ديسمبر ١٩٨٧ ، ص ٧٤

(٧) محمد جبريل : هل ، ص ٣٠

(٨) المصدر السابق ، ص ٣٥ .

(٩) المصدر السابق ، ٣٧ ، ٣٨

(١٠) المصدر السابق ، ص ٤٥

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٢ ، ٤٣

(١٢) المصدر السابق ، ص ٤٦

(١٣) المصدر السابق ، ص ٩

(١٤) المصدر السابق ، ص ص ١٧ – ١٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٥

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٣ ، ١٤

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٥

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٦

(١٩) المصدر السابق ، ١٨

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ٢٠

(٢١) يقول مصطفى بيومى فى دراسته ، المشار إليها سابقا ، هامش رقم ٦ ، "لعل تجربة الغربة هى المحور الأول لعالم المجموعة القصصية "هل" .. إن قصة "العودة" تجسيد للغربة عن الوطن ، حيث يمكنك أن تعيش فى رفاهية يعكسها جبريل بتلقائية وانسيابية من خلال السيارة والشقة الواسعة ، ولكن هاجس الغربة يطارد الغريب من خلال الكلمات المبهمة التى تتسلل إليه وتحاصره ، ومن خلال المضايقات المستمرة غير المبررة التى يتعرض لها ، ومن خلال الغزو الإسرائيلى ، الذى يحاصره فى المطار" ص ٧٣

(٢٢) محمد جبريل : هل ، ص ١٦ ١٧

(٢٣) د . حسين على محمد ، حوار مع الروائى محمد جبريل ، مجلة القصة ، عدد يوليو ١٩٩٠ ، ص ٦٥

(٢٤) محمد جبريل : هل ، ص ٨٣

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٨٩

(٢٧) تناولت هذه القصة بالتحليل فى دراسة بعنوان (القصة القصيرة وهموم الوطن" . ينظر : د . حسين على محمد ، قراءات فى أدب محمد جبريل ، مرجع سابق ، ص ص ١٥٨ – ١٦٧ .

(٢٨) محمد جبريل : هل ، ص ٧١

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ١٠١

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٩٧

(٣١) المصدر السابق ، ص ٥

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٥٧

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٥٩

(٣٤) عبد العال الحمامصي : انطباعات غير نقدية ، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة د . ت ، ص ١٨٤ .

(٣٥) محمد جبريل : هل ، ص ٦٧

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٧٣

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٧ ، ٧٨

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٩٣

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٤٠) د . حسين على محمد : قراءات فى أدب محمد جبريل ، مرجع سابق ، ص ١١

(٤١) د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١١٠

(٤٢) محمد جبريل : هل ، ص ٧١ . ينظر تحليل د . حسين على محمد لهذه القصة ، والرمز فيها فى كتاب " قراءات فى أدب محمد جبريل" مرجع سابق ، صص ١٥٨ - ١٦٧ .

(٤٣) محمد جبريل : هل ؟ ص ٧٣

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٧٥

(٤٥) د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٢٢٧ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، والنص منقول عن : كارل رايس . "فن المونتاج السينمائى" ترجمة : أحمد الحضرى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٥

(٤٧) محمد جبريل : هل !؟ ، ص ٧٦ ، ٧٧

(٤٨) د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص ٨٤

(٤٩) محمد جبريل : هل !؟ ، ص ٤٨ - ٥١ .

(٥٠) د . نبيل راغب : محمد جبريل الزمان والمكان ، الجزيرة العدد ٩٣٧ ، ١٣٩٤/٦/١ هـ - ينظر : د . حسين على محمد ! قراءات فى أدب محمد جبريل ، ص ١٨ ، ١٩ .

(٥١) محمد جبريل : هل ؟ ص ١٧

(٥٢) المصدر السابق ، ينظر ص ٢١ : "صحوت على أذان الفجر يتناهى من المرسى أبى العباس" .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٦١

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٧٢

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ - ٨٦

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٩١ ، ٩٢

ثلاثة نماذج للإنسان المأزوم

فى "وجوه وأحلام"

لأحمد زلط

(١)

أحمد زلط كاتب أخلاقى فى مجموعته الأولى "وجوه وأحلام" (١) وهو فى ذلك يتوافق مع طبعه الشخصى ، وميوله الخلقية ، ومكوّناته الفكرية التى درست جيل الروّاد وتعاملت مع فكره وأدبه .

ولقد كان جيل الرواد يعى هذا الدور جيدا . وهو يتعامل مع الفنون الأدبية الوافدة . فالرائد محمد عثمان جلال حينما أراد أن يترجم روائع مسرحيات الغرب قال فى مقدمة ترجمته : "ليكن فى علم العامة ، وليخلد فى أذهان تلك الأمة ، أن التياترات موضوعة للتعليم والتأديب ، والتربية والتهذيب ، وأن ... ذلك لما فيها من تعليم للصبيان ، وتدريب للشبان ، وأنها تورث الجراءة عند المكالمة ، وتلهم الحجة لدى المخاصمة" (٢) .

وقد مضى الجيل التالى ومن أعلامه : أحمد شوقى ، والمنفلوطى (٣) فى نظرتهم للأدب على هذا المنوال ، فجدلوا من الأدب والأخلاق فرائد فى الأدب العربى .. وعلى نفس المنوال كانت إبداعات وكتابات كثيرة لأحمد حسن الزيات ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمود تيمور، وغيرهم .

يقف أحمد زلط هذا الموقف الأخلاقى فى قصصه ، فنراه فى قصصه ينتصر للفضيلة ، حتى وبطله مأزوم ، وربما لو تخفف قليلاً من التزامه الخلقى لحلت بعض مشاكله.. ولكن دون ذلك (خرط القتاد) كما يقول أسلافنا .

فصابر أفندى فى قصة (آمال من هناك) مأزوم ، وسر أزمته أن ابنته (أمل) مخطوبة من ست سنوات للنقيب (ثروت الكفراوى) وهو لا يقدر أن يجهزها إلا بمعاونة أبيها .

وأبوها غير قادر على المساعدة ، رغم أنه لو تنازل قليلاً لاستطاع أن يساعد ابنته ، فهو من العاملين فى هيئة الإسكان .

ويكون الذروة حوار الخطيب مع خطيبته :

– سنين انتظار الشقة طالت .. طالت قوى

– الصبر طيب يا ثروت

– لا طيب ولا خبيث .. حبالكم طويلة .. طويلة .

– الأمل .. الأمل .

– أحب أعرفك أن مثالية أبيك طريقها مسدود مع المقاولين (٤)

ولكن إيمان أمل الذى رضعته من صلابة أبيها لم تهتز لحظة ، حتى حينما تصلها ورقة الطلاق "وقفت بين تلاميذها فى فناء المدرسة التى تعمل بها . أميرة تنتصر على ظروف طلاقها المتوقع" (٥)

وكان من الممكن أن تنتهى القصة عند هذه النهاية الرائعة ، ولكن الاتجاه الأخلاقى عند كاتبها ، يأبى إلا أن ينتصر للفضيلة ، وأن يأخذ الجانى جزاءه .

فقد جاءتها دعوة من أختها "دعاء" للعمل فى مدرسة العريش النموذجية ، وبينما هى متجهة مع والدها للعريش "جذبت من أحد الركاب فى غير وعى جريدة (الأخبار) حيث تصدّر صفحة الحوادث المصورة تعليق مثير يقول : "أصدرت المحكمة العسكرية العليا حكما بالسجن المؤبد على النقيب ثروت الكفراوى ومساعديه بتهمة التلاعب فى مواد البناء الخاص بأحدى الوحدات العسكرية .. شهقت أمل شهقة طويلة مغمغمة باللوعة والسكينة بينما راح بصرها يقرأ فى صفحة السماء خاتمة المشهد المهيب" (٦) .

وصابر أفندى هنا نموذج للإنسان المأزوم ، وأزمته متمثلة فى محاصرة الخارج /

للداخل . الخارج هنا ثروت الكفراوى . والداخل ابنته / أمل . لكن الإيمان ينتصر فى النهاية ، والبطل يحس باستقراره حتى لو وقف الخارج كله ضدّه .

* النموذج الثانى للإنسان المأزوم من الداخل يتمثل فى "نجوان" التى يصفها الراوى المحب "أشرف" بقوله "تذكرت يومئذ عينيها الضاحكتين . فرط نشوة الفرحة . بدت كملاك (الصواب ملك) يعطر الوجود بشذاه .. العود قد استقام واستبانت أناقته . يبرز مفاتنها خصر طرى يعلوه صدر ناهد ثائر . أما عن شعرها فقد تهدلٌ على كتفيها فى سواد لامع . مع براءة رسمت بسمة صافية وديعة فاز دانت هذه الخميلة .... الخ" (٧)

مامأساتها ؟ . أمها لعوب ، فاتنة غاوية ، تعيش فى الرابعة والأربعين اسمها (هانم الشهوانى) – لاحظ الاسم : هانم : محاولتها التجمل والتشبه بالهوانم ، والشهوانى : الواقع الذى تمثله هذه الأنثى الجامحة المنفلتة – التى يقول عنها صاحب الراوى :

"– أم اربعة واربعين جارتك يا سيدى . تطلبنى لألعب معها الورق .. ولد .. وبنت" (٨)

هنا الحصار من الداخل / فى مواجهة الداخل

تزوجها أمها من عشيقها (مرعى الدنف) ، ولكن العشيق الذى كان سادرا فى غوايته مع الأم لايبالى بإعراض زوجته عنه .

وتذهب للمستشفى فيظن الراوى أنها ذاهبة لتلد ، ولكن "سنة كاملة أو يزيد مضت على زواجها . وما زالت نجوان بكرا .

– قطع جدار الصمت كبير الأطباء الذى خرج لتوه من غرفة العمليات ليعلن الكارثة :

– البقية فى حياتكم . بنتكم ماتت الورم الخبيث سمم دماءها . كان أكبر من جسمها النحيل" (٩) .

حينما يكون الصراع من الداخل فى مواجهة الداخل ، فإن الموت يكون هو الحل ، والورم الخبيث هنا ليس إلا تعبيراً عن سوء العلاقة بين الأم والابنة ، حيث يفضى بالأخيرة

إلى الهلاك .

والأنسان المأزوم فى هذا الإطار ينتهى موتاً ، ولا يكون قادراً على المقاومة . ربما لأنه جزء من هذه الظروف التى يريد مقاومتها فيكون الموت هنا نهاية مبررة وربما يكون عند المؤلف انتصارا ، لأن إنسانه استطاع أن يحقق التوازن الداخلى - المفقود فى الواقع - فى هذه الحياة ، بموته .

* النموذج الثالث لإنسان أحمد زلط المأزوم . هو ذلك الإنسان الذى يطارده قدره ، ونلمح ذلك فى بلية بطل (انكسار القاعدة) - وأحسب أن هذه القصة من أروع ما كتبه أحمد زلط مع قصة أخرى لم تضمها هذه المجموعة ، لم تنشر بعد بعنوان (المستحيل) .

البطل هنا : قصير رميم - يطارده القصر وتطارده الدمامه وهما قدره ، هل يستطيع أن يفر من قدره .

أطلقت عليه الحارة لقب (بلية) .

فى عمله (كاتبا للجلسات فى محكمة بالزقازيق) يتعرف على (ليلى فؤاد) ويصف الكاتب العلاقة بينهما فى جمل سريعة موحية .

"مسّت (ليلى فؤاد) من بين الشاكيات شغاف قلبه ، لم ير فى حارة الصيادين مثلها دلا وأبهة وبهاء . طار عقله - بهرته أناقة آسرة ، وجمال قتال . قتله أكثر هدوءها فى طلب إجراءات طلاقها . من زوجها المغترب فى دول الدولار لقد عرف صاحبنا (بلية) أن الزوج الثرى كان قد وفد إلى المدينة فى عطلة صيف وغرر بها وتركها لوحيدها الصغير ثم راحت تنتظره وهو يخدعها بالرسائل غير المنتظمة وبدون عنوان ... تكررت صوب صاحبنا غمزات ليلى فؤاد . عيون عطشى وجريئة فى آن واحد .. لم يدر سرها بعد .. حسنا .. اختصر بريق عينيها المسافة بين مرات ترددها إلى المحكمة وبين محكمة الأحوال الشخصية المزيد من الظلمة والعزلة ، فمضى يقتل ساعات نهار يومه بين أكوام الأوراق الصفراء [١٠]

وتدعوه (ليلى فؤاد) لحضور حفل عيد ميلاد ابنها . ويبتسم (بليه)

– هذا المطارد بقصره ودمامته – ها هى الدنيا تبتسم له بعد طول نكد ها هو قد رُقِّى منذ عدة أيام ، وها هى (ليلى فؤاد) تدعوه لحضور حفل عيد ميلاد فى قصرها الكبير الغارق فى الخمر والعطر والدخان .

ويذهب إلى الحفل فتقابله ليلى – مقابلة يحسن أن نترك القاص يرويها لنا .

"الكأس على حافة البار . واستدارت فى رشاقة تتلوى فى خطوات لعوب ، واتجهت نحوه وأمسكت بذراعه :

– تفضل .. أهلا بالباشكاتب . قلت لى اسمك ؟

لم يدر .. انحنى قليلا والتقط الصندوق وانسحب خارجا تتبعه بفستان عارى الصدر .. وربُتت على كتفه فى اشفاق وقالت :

تبقى خدمتنى قبل ما تسخن الحفلة .. ابنى يشم معاك هوا فى الجنينة .

– حفلة ... وهوا ؟

ذابت أفكاره وانعقد لسانه وراح لتوّه يداعب الطفل البرئ خارج الحلبة وخيوط المشهد تروح وتغدو ، وشريط من طموحات مدمرة بعيدة عميقة تجثم فوق صدره كوخز الشوك .. وبقية من نجوى تأسره فيتنفس الصعداء والصمت المطلق يحتويه .

– ولا يهمك ، سأكون معها بطلاً لليلة عيد الميلاد .. سيخرجون بعد قليل وأولد من جديد" (١١)

ولكن الحفل ينتهى ، ويخرج المدعوون ، ويراها تصعد السلم شبه مخمورة إلى الطابق العلوى مع شخص آخر لتمضى بقية الليل ، وينظر إليهما (بليه) وهو يفكر فى "هيئة الرجل الذى صعد معها إلى أعلا هناك .. قامته المديدة وصدره الواسع وصوته الواثق كلها أشياء

تنقصه " (١٢)

ويعود محبطا وكأنما طفل حارة الصيادين القديم هو الذى يعود ، والحارة فى شرف استقباله بنداء باق :

- روح يا بليه .. تعال يا بليه (١٣)

إن أزمة الإنسان فى (انكسار القاعدة) هى أزمة قدرية لا يملك (بليه) منها فكاكا، فهو قصير قبيح ، وسوف يواجه القصر وتواجهه الدمامة والقبح فى كل مكان .

وعليه أن ينطوى ، وألا يعمل على تغيير عالمه ، لأنه لن يفلح فى تغيير عالم متآمر ، وقدر قاهر .

(٢)

لا يتوقف بطل أحمد زلط - المأزوم غالباً أمام أزمته ، بل يحاول أن يتعمقها ، يعرف ملابساتها وكيف وقعت وهل يتجاوزها أم تكون نهايته منها .

ولعل قصته (الرجل والشمس) توضح ذلك ، فالبطل - عبدالله - كأنه رمز للإنسان المأزوم عند أحمد زلط الذى هو محور قصصه جميعا - هذا البطل .. محام ، يسكن فى قرية مجاورة للزقازيق ، يعى مقولة قديمة لجدّه : "اضبط ساعتك يا عبدالله . لا بل اضبط مواقفك على حقيقتين : نظام السكة الجديد ونظام المحكمة " (١٤)

إنه إنسان جاد ، يريد أن يصل فى موعده ، ويدرس قضيته جيداً ليترافع وينتصر للمظلوم ، ويصل المحامى إلى المحكمة ..

"أشعل سيجارته بين أصابعه ، وبدّل نظارته غير مرّة وهو يتفحص أوراق القضية . احتشد جمع غفير فى أروقة (١٥) الجلسة . الانتظار يطول ... وفجأة أعلنت سكرتارية هيئة المحكمة تأجيل النظر فى قضايا اليوم لتعذر وصول الهيئة الاستشارية . صدم الجميع . غمغم عبدالله ...

- أيصل أتوبيس قريتى المتهالك فى موعده ويتعثر قطار القضاة .

سقطت أبعاد مقولتك يا جدى . يرحمك الله " (١٦)

ويدور حوار طويل داخل نفس البطل بينه وخلية من خلايا مخه يصفها بأنها الخلية الأم يستغرق أكثر من صفحتين ، لنجد فى نهايته نصيحة الخلية الأم : "أبوح لك يا صحبى بآخر طوق نجاة : كن كالنحل فى مملكته الجادة وإلا فالسقوط ينتظرك على الحلقة" (١٧)

إن هذا البطل الإيجابى ، يتجاوز المثبطات والمعوقات التى تملأ طريقه ، وكأن شعاره "انفراج حالنا اليوم مقرون بأن نسعى ونؤمن يومئذ نجتاز المسافة بين إسار الدوائر إلى آفاق الضياء " (١٨)

(٣)

فى هذه المجموعة - كما يرى الدكتور صابر عبد الدايم بحق - يستفيد أحمد زلط من خصائص" الأسلوبية الحديثة الممتزجة بالواقعية وتتمثل فى التركيب والتركيز والتكثيف والتجزئ ، والجمل القصيرة المتوازنة ذات الإيقاعات الداخلية المتعلقة بنسيج العمل الفنى - الأداء الشاعرى - الحوار المعبر برغم ندرته - .. الأسلوب السينمائى" (١٩)

لكن هذه المجموعة - فينا - تثير عدداً من الملاحظات :

١ - إن فن القصة القصيرة عموما يميل إلى التركيز والتكثيف ، ومن ثم فإن التكرار الاسلوبى - غير المبرر - يجب بتره ، بلا رحمة .

ومن أمثلة ذلك قوله فى (الرجل والشمس) :

"- آه .. لكم تحملين إلينا أيتها الشمس ملايين المعانى المليئة .. المليئه بالدفء المليئة بالوضوح و ..." (٢٠)

وكان من الممكن التوقف بالجملة عند كلمة المعانى : فتصير "آه .. لكم تحملين الينا

أيتها الشمس ملايين المعانى" . فهو هنا حزين ، ويتعجب لأن البشر يتغزلون فى القمر ، ولا يتغزلون فى الشمس أو على حد قوله بعد ذلك "إنه غزل بلا زحام .. لا يشاركنى إياه أحد" (٢١) .

وإذا أراد الإبقاء على عجز الجملة ، فكان من الأجمل أن تكون هكذا "المليئة بالدفء والوضوح" . فماذا أفاد تكرار المليئة مرتين ، وماذا أفادت الواو وبعدها النقط . هل يفيد التوكيد ، والكثرة .. لقد فهمنا هذا . فما الداعى لكثرة الكلمات ؟

وعدم التركيز هذا يتضح فى أكثر من صفحة ونصف فى مقدمة (عفوا حواء آثمة) (٢١) وفى قصة "وداع فى موسم الحصاد" (٢٢)

٢ - استرفاد أحمد زلط للتراث ، ملمح من ملامح هذه المجموعة ، وهو يستخدمه لإثراء تجرتبه ، وإعطائها أفاقا أكثر رحابة ، مثلما استخدم نصوص "كتاب الموتى" والفلاح الفصيح فى قصته (وداع فى موسم الحصاد) ليعطى التراث آفاقا متجددة لمصرع (نجوان الغزاوى) ، وأنه منذ القديم تتصارع الفضيلة والرذيلة . ومن هنا فإن هذه المقاطع "احذر إن الأبدية تقترب"

"فى مكان الصدق هذا لم آت ذنبا ، ولم أعرف أية خطيئة أو أى شىء خبيث" .

"لم اغتصب لبنا أو خبزا من فم طفل ، ولم أرتكب الزُّناقط" (٢٣) هذه النصوص التراثية، تمارس دورها فى بنية جديدة ، هى نص معاصر وتكون قادرة على الإيحاء ، بالتناص المثرى للتجربة ، المعمق لها .

لكن هذا (التناص) يكون أحيانا مُعيقا للتجربة مفسداً لها ، إذا لم يكن الكاتب واعياً لمفردات نصّه ومثال ذلك استدعاؤه لنص الهوية لصابر عبد الدايم :

اسمى صابر

عمرى سنوات الصبار ،

جهلت بدايتها أو حتى كيف تسافر

بلدى مصر القرية والموال الساخر

والمهنة شاعر

وهو اياتى فك الأحجبة وهدم الأسوار

والبحث عن الخصب المتوراى خلف الأمطار

وقراءة ما خلف الأعين من أسرار

والتنقيب بصحراء النفس عن الآبار" (٢٤)

فالبطل اسمه (صابر افندى) وهو رجل شريف يرفض السرقة ، ويرفض أن يتنازل عن بعض مبادئه ، حتى تطلق ابنته من أجل ذلك . فكيف يمكن أن "يقتبس" - كما يقول القاص - نصا لشاعر آخر دون أن يسميه .. فيكون سرقة ؟

بمعنى آخر : كيف يسرق (صابر أفندى) البطل الشريف فى النص قصيدة صابر عبد الدايم (الهوية) ؟ وهو - أى البطل - فى النص يرفض السرقة ، ويقدمه القاص لنا مثلاً للطهر والفضيلة .

خطأ" فنى وقع فيه القاص أيضا أنه كتب الشعر ، كتابة نثرية فى سطور متتالية دون المحافظة على جماليات كتابة السطر الشعرى . مما يجعل القارئ العادى يقرأه كأنه يقرأ نثراً . ومعروف أن "معرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره . وهذه هى معرفة (الجنس الأدبى) للنص . وكل عمل أدبى تختلف قيمته بناء على جنسه .. حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نص و آخر حسب جنس النص ..." (٢٥)

وهكذا فنص الهوية لصابر عبد الدايم ، يتحول إلى نثر داخل نص قصصى . ويفقد القدرة على الإيحاء والتأثير والنفاذ .

٣ – تكثر أحداث القصة أحيانا ، وتطول تداعياتها حتى يمكن أن تشبه رواية ، وليس قصة قصيرة ، ومن حسن الحظ أننا لا نجد ذلك إلا فى قصتى "آمال من هناك" [٢٦] و "وداع فى موسم الحصاد" [٢٧] ففى القصة الأولى أحداث وأماكن متعددة . وفى القصة الثانية أحداث تستغرق أكثر من عام .

ولعل الذى أوقع القاص فى هذا ميله إلى الاهتمام بالحدث فى القصة ، أو لعل رغبة تستحوذ عليه أن تتحول قصصه فى المستقبل إلى أفلام ومسلسلات فيجد كتاب السيناريو مادة ثرية تعطيهم إمكان تحويلها إلى أفلام ذات أحداث ثرية وعريضة .

٤ – أفسد تذوقنا بهذه النصوص الجميلة كثرة الأخطاء التى لا تكاد تفلت منها صفحة واحدة من المجموعة ، وهى آفة انتشرت بكثرة فى النتاجات المطبوعة فى دور النشر الرسمية ، فكيف تسللت إلى دور النشر الخاصة .

***

أحمد زلط قصاص واع ، يجرب بتأن .

قرأ و أفاد من إنجازات القصة الحديثة والمعاصرة.

أفاد من إنجازات محمود تيمور ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ومحمود البدوى ، فأخذ منهم طلاوة الأسلوب وثراء الحدث .

وأفاد من إنجازات إبراهيم المصرى فى التحليل النفسى لأبطاله المأزومين .

وأفاد من نجيب محفوظ فى رصد العلاقة بين البطل وبيئته من جهة ، والقاص وبيئته من جهة أخرى .

فأبطال أحمد زلط من الصيادين (أحد أحياء الزقازيق الشعبية) .

أو من القرية (أكاد أقول من قرية أحمد زلط : شنبارة الميمونة . هذه القرية التى ولد

فيها أحمد زلط ، ويعشق اسمها فيضعه دائماً مع اسمه فى مقدمة مؤلفاته) .

وإذا كانت المجموعة الأولى لأحمد زلط بهذا الثراء ، وتثير هذا القدر من المتعة والفكر والملاحظات ، فالمستقبل له مشرق ، والأمل فيه - قاصا - كبير بإذن الله .

الهوامش :

١ - الطبعة الأولى صدرت عن (كتاب أصوات) ١٩٨٣ ، و الطبعة الثانية صدرت عن مؤسسة العصر الحديث ، ١٩٩١ ، ونحن سنشير إلى الطبعة الثانية .

٢ - محمد عثمان جلال : المسرح العربى . اختيار وتقيم د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣ .

(٣) تنظر فى معالجة هذه الفكرة : عدنان مردم شاعراً مسرحيا ، رسالة ماجستير مخطوطة للباحث ، كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٤٢٦ - ٤٢٨ .

(٤) أحمد زلط : وجوه وأحلام ، ص ٢٧

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٧

(٦) المصدر السابق ، ص ٣١

(٧) المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٠

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٤

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٢

(١١) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٥

(١٥) فى النص "أوراقة" ص ١١٥ ، ولعل الصحيح ما أثبته

(١٦) المصدر السابق ، ص ١١٥ ، ١١٦

(١٧) المصدر السابق ، ص ١١٩

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٢٠

(١٩) تنظر مقالة د . صابر عبد الدايم عن مجموعة (وجوه وأحلام ، وقد نشرت فى جريدة الندوة – العدد ٨٧٣٩ ، وفى كتابه "التجربة الإبداعية فى ضوء النقد الحديث" مكتبة الخانجى ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٧

(٢٠) أحمد زلط : وجوه وأحلام ، ص ١١٣

(٢١) المصدر السابق ، ص ٤٧ ، ٤٨

(٢٢) المصدر السابق ، ص ص ٣٢ – ٣٥ .

(٢٣) هذه النصوص وغيرها فى : المصدر السابق ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢٤) صابر عبد الدايم : الحلم والسفر والتحول ، كتاب المواهب ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٥.

(٢٥) د . عبد الله الغذامى الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ط ١ : ١٩٨٥ ، ص١١

(٢٦) أحمد زلط : وجوه وأحلام ، ص ص ١٩ – ٣١ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ص ٣٣ – ٤٤ .

جماليات القص

فى ((عسل الشمس))

لفؤاد قنديل

فؤاد قنديل واحد من أبرز أدباء جيلنا - جيل السبعينيات - فى القصة القصيرة والرواية . وهو ينشر نتاجه الأدبى من القصة والمقالة فى معظم الصحف والمجلات العربية بدءاً من عام ١٩٦٦ (١) لكنه لم ينشر كتابا مطبوعا إلا فى عام ١٩٧٧ . وهو كاتب خصب الموهبة يمارس كتابة أكثر من لون أدبى

فله من المجموعات القصصية : عقدة النساء (١٩٧٨) ، وكلام الليل (١٩٧٩) ، والعجز (١٩٨٣) ، وشدو البلابل والكبرياء (١٩٨٩) و (عسل الشمس) ١٩٩٠ .

وله فى الرواية : السقف (١٩٧٩) ، وأشجان (١٩٨٠) ، والناب الأزرق (١٩٨١) ، وعشق الأخرس (١٩٨٦) ، وشفيقة وسرها الباتع (١٩٨٦) وموسم العنف الجميل (١٩٨٧)

وله ثلاث دراسات تكشف عن اهتماماته الأدبية ، هى : محمد مندور (١٩٨٦) ، نجيب محفوظ كاتب العربية الأول (١٩٨٨) ، إحسان عبد القدوس عاشق الحرية (١٩٩٠)

وله ثلاثة كتب تحت الطبع تتوزع بين القصة القصيرة والرواية والدراسة الأدبية ، وهى:

- النقر على زجاج القلب مجموعة قصصية (وتصدر عن قطاع الآداب)

- واوا . رواية ، (وتصدر عن روايات الهلال)

- الرواية الإفريقية - دراسة مطوّلة

وقد ظفر إبداعه القصصى والروائى بدراسات للدكاترة والأساتذة : على الراعى ، محمد السيد عيد ، يوسف نوفل ، حامد أبو أحمد ، أحمد زكى عبد الحليم ، كمال نشأت ، إبراهيم فتحى ، يسرى العزب ، مصطفى كامل سعد ، سمير درويش .. وغيرهم .

(٢)

فى مجموعة (عسل الشمس) لفؤاد قنديل تسع قصص قصيرة كتبت على امتداد تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٧) أى بمتوسط قصة واحدة لكل عام . وتاريخ كتابة القصص يحافظ على هذه القسمة العادلة تقريباً ، فكل قصة تحمل تاريخ عام ، ماعدا ١٩٨٤ الذى نجد فيه قصتين هما "أمنيات بهانة" وفرح بالتراب" . ولا نجد لعام ١٩٨٦ نتاجاً من القصة القصيرة فى هذه المجموعة .

(٣)

ينتمى صاحب هذه الدراسة - فى أطروحاته النقدية المتعددة - إلى المدرسة النقدية التى ترى أن "الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعة ، وأن الأديب بعمله الأدبى يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية ، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع ، كما تتضمن تخيله للصورة التى ينبغى أن تسود هذه العلاقات فى المستقبل ، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للإنسان إنسانيته (٢)

وإذا كنا سننطلق لرؤية الأدب من خلال هذه النظرة ، فاننا لن نقصر تعاملنا على المحتوى الذى تطرحه هذه المجموعة ، لأنه من الصعب بمكان الفصل بين الرؤية والتشكيل.

وإنما سنرى جماليات القصة القصيرة عند فؤاد قنديل ، وسنتوقف عندها لسببين :

الأول : إن المظهر الذى تشترك فيه قصص المجموعة هو خروجها عن نموذج القصة الكلاسيكية المستندة إلى حبكة وشخصيات وزمان ومكان (تدور جميعاً فى إطار الحكاية ، أو الحدث ، أو الحدوتة) وتقسيم للأجزاء الفاصلة بين البداية والنهاية .

الثانى : ان قصص المجموعة تندرج فيما يعرف بـ (القصة التجريبية) وهى تلك التى

تستغنى عن الحدث والحبكة وجدليتهما ، لتقوّضهما بالأبعاد الدرامية والنفسية ، وبالتفاصيل التى تشحن اللحظة المنتقاة ، وتملؤها بالتفاصيل واللقطات الموحية ، وإن كان لم يغفل الحدث والحبكة نهائيا فى قصصه . لأنه كما يقول فى الغلاف الخلفى للمجموعة "مغرم بالتجريب الهادئ أى التجريب الذى لا ينسلخ مرة واحدة عن الأشكال والأطر التى تعودها القارئ العادى ، ومن ثم فإن تجريبه متمهل "، وجسور" فى آن .

وسنختبر الآن فى هذه المقاربة بعض جماليات فن القص :

(٤)

تنتمى قصص هذه المجموعة إلى ما يمكن أن نسميه (الواقعية المصرية التصويرية الشفيفة)

(واقعية) تنطلق من واقعه المعيش فى إحدى القرى القريبة من مدينة (بنها) حيث تنتسب معظم شخصيات أبطاله إلى قرية (كفر سندنهور) كاشفة خصائص هذه القرية المصرية ، النموذج ، وآمال ناسها الصغار ، وحب هؤلاء الناس للحياة واحتفالهم بها

وهذه الواقعية (تصويرية شفيفة) لأن صاحبها يضع بين نصه وواقعه مسافة ما ، فيحول هذا الواقع بزخمه وحيويته وناسه ومواشيه إلى واقع تصويرى شفيف يتوسل بالفن ويقدم رؤيته من خلالها .

ومن الأدوات الفنية التى يستخدمها للإيحاء برمزه فى واقعيته التصويرية الشفيفة ما يلى:

١ - التجسيم :

فؤاد قنديل ، مبدعاً ، يعى إنجازات الفن المصرى الحديث فى التصور والنحت ولعله - فى خلال نصه المنجز - يتمثل مصر التى أنجبت النحت وسبقت العالم كله متفوقة فيه عندما تميّز تراثها القديم من الفنون النحتية التى ما تزال شاهدة بعظمة المصريين

وقدرتهم . وإذا قرأنا هذه المجموعة بتمهل فسنراه يرسم على الورق تخطيطات لصور وتماثيل بالتماثيل العظيمة فى حياتنا المليئة بالحركة والثراء ، مثل "نحو ماء النيل" لمحمود مختار (١٩٢٧) و "زوجة شيخ البلد" لمحمود مختار (١٩٢٨) . كما تذكرنا بلوحات التصوير الخالدة مثل "بنات بحرى" لمحمود سعيد (١٩٤٨) أول مصور فى تاريخ مصر الحديثة .

ومن ثم فنحن نراه ينحت شخصياته فى وجدان المتلقى ، حتى ليقيم فيه نفسه تمثالا لهذه الشخصية أو تلك .

إن فؤاد قنديل ينحت تمثالاً لبهانه – هذه القروية الكادحة من بنات كفر سندنهور وهى فى طريقها إلى بنها لبيع محصولها اليومى من الخضر فى السوق حتى تستطيع أن تواصل رحلة الحياة :

"القفة المحشوة بحزم البقدونس والجرجير والكرات ثقيلة . الرقبة المشدودة تعين الرأس على حملها ، وذراعها اليمنى تحرسها من الوقوع بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى . تضمه إلى الصدر المجهد والقلب ، الرضيع بفمه وقبضته وعدد من الأظفار الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونه فرغت من الهواء [٣] هذه هى الملامح العامة للتمثال الذى يريده القاص / النحات .

وفى الفقرات التالية بعض الإضافات :

"تشق الحجب فى ردائها الأسود كشبح مهيب يجتاز فضاءً لا نهائيا ... القدمان الحافيتان أصبحتا من طول الحفاء قطعتين عنيدتين من العظم والجلد المشقق ... بثوب الأم كانت طفلة صغيرة تتعلق وتندفع فى خطو متعثر دون أن تقع " [٤]

هذه هى بهانة – أو فلاحة فؤاد قنديل – التى رسمها كما كان محمود سعيد يرسم "بنات بحرى" بتأن وروية – حتى لكأنك تراها . وما أظن أن صورتها هذه ستفارق القارئ وهو يقرأ القصص الثلاث الأولى فى هذه المجموعة "أمنيات بهانة" و "عصر بهانة" و "ابن بهانة" [٥]

وفى آخر قصص المجموعة وأطولها (ليلة يهودية) يصف الراوى الفتاة اليهودية التى حاولت أن توقعه فى شباكها : "شعر يتدلى على جانبى وجهها أسلاكاً من الذهب ، وجه مرمرى يتفجر منه الدم ... ملامح دقيقة ومنسجمة عينان خضراوان واسعتان . ترتدى بلوزة بيضاء فضفاضة تتجمع عند الخصر الرهيف . على جانب الصدر وردة صغيرة حمراء يحملها غصن أخضر يمتد إلى نهاية البلوزة وتنتشر حول الوردة أوراق نضرة" (٦).

تشكل بعض الجمل قبل هذا المقطع وبعده – بعض الإضافات – لهذه الحسناء اليهودية التى تريد أن توقع البطل المنتمى فى شباكها ..

"أشرقت على المقهى فتاة .. آية فى الجمال ... سحر ... فتنة ... غواية .. لو حكمت شعبا لعبدها أكثر مما تعبد الشعوب المتخلفة حكامها . سبحان الخلاق العظيم الذى أبدع الجمال من الرأس إلى القدم ... جلست بالطريقة التى تجلس بها الملكات على العرش ... تبعث الأمل فى قلب كل من يرنو إليها" (٧) فكأنه يقيم تمثالا لشيطانه عصرية من شياطين الغواية من بنات يهود .

ب – التضخيم :

ومن الأساليب الفنية التى يلجأ إليها فؤاد قنديل فى هذه المجموعة أسلوب الجروتسك grotesque الذى "يعنى تضخيم المشهد وتكبيره حتى يكون أكثر دلالة وأبعد تأثيراً فى التعبير عن الواقع" (٨) . وقد يكون لقطة فى إحدى القصص ، ويتسع أحيانا ليشمل القصة كلها .

– فلكى يعرفنا أن "العسكرى" يتحدث كثيراً فى قصة (عصر بهانة) يقول "قال العسكرى أبو لسانين" (٩) . وواضح ما فى هذه الصورة من التضخيم المشوب بالسخرية .

– ولكى يبين لنا ضيق الزوجة الصغيرة بالحماة ، وعدم قدرة الزوج على مجابهة الزوجة، وعدم رضا الأم عن الجميع يقدم لنا هذا فى نص مذهل هو (عسل الشمس) التى حمل اسمها عنوان المجموعة :

"زوجة أصغر أبنائها – التى تعبث بوجهها طيلة النهار – قالت له : إن أمك تضع خرزات المسبحة المقطوعة للبط

لم تدافع العجوز عن نفسها حين قال لها :

– أرجوك يا أمى لا تفعلى شيئا

وكأنها فقدت الإحساس بالظلم ، لم تهتم بأن تقول له إنما وضعت للبط حبات الفول .

كانت متأكدة أن دفاعها غير ذى جدوى ، فابنها المنبهر بجمال زوجته لن يستمع إلا لقولها . هى متأكدة أنها ألقت للبط حبات الفول .

– جيل مجنون . هل يعقل أن ألقى للبط خرزات المسبحة .

صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة ، أو ربما معدومة ، لكنها تستطيع أن تتعرف على الأشياء ، وتحددها باللمس إذا أمسكتها .

بيدها تستطيع أن تفرق بين رغيف صنع بقمح خالص ورغيف أضيف إليه قليل جدا من الذرة" (١٠)

ويمتد التكبير ليشمل قصة (وقائع المشهد المثير) : حيث تختار بنها – المتاخمة لقرية الراوى – مكانا لعقد مؤتمر عالمى يبحث مستقبل مصر سنة ٢٠٠٠ ، ويتصادف أن يعقد المؤتمر يوم الاثنين (يوم سوق بنها) ويصف الكاتب هذا المشهد بواقعيته الشعرية الشفيفة – عن طريق "الجروتسك" – أو التكبير – على النحو التالى :

"نزلنا مع الضيوف . كان علينا فقط أن نعبر الطريق العريض مشيا على الأقدام لنصل إلى مبنى مجلس المدينة حيث قاعة المؤتمر . مسافة لا تزيد على مائه متر . تقدم العلماء والباحثون والخبراء ورجال الإعلام ، وما إن جاولوا بضع خطوات حتى فوجئوا بعدد هائل من الحمير يطلع عليهم . ولما حاولوا أن يتعرفوا على آخر هذا الزحف ولم يجدوا له آخر أسقط فى أيديهم واضطرب موكبهم والحمير تتدافع مضطرة نحوهم .

التف رجال المرور حولها ، يبسطون أيديهم ليحولوا بينها وبين اجتياح الضيوف ، وخشية الاندفاع نحو أرتال السيارات القادمة من الإسكندرية فى نزيف لا يتوقف .

لكن المسألة أفلتت إذ وجدت الحمير المدفوعة بتزايد الأعداد ، وبسبب الضرب النازل عليها من رجال السوق ثغرة بين رجال المرور ، فنفذت منها ، فإذا هى تقطع الطريق على شلال السيارات" (١١)

إن الحمير تحتل واجهة الفندق ، والعلماء يتراجعون فى مشهد مثير :

"تراجع العلماء وقد بدت على ملامحهم علامات التقزز والحيرة ، والحمير تتقدم بجوانبها نحوهم . خطا الضيوف إلى الخلف خطوات ثم تمهلوا يبحثون عن طريق . لم يكن ثمة طريق . كانت الحمير محتشدة فى غير نظام تتدافع وتتكدس بيضاء ، وقليل منها الأشهب والقاتم ، غلب اللون الناصع على المكان ، وألهب ضوء النهار . وقع بعض الضيوف المسنين . وتعثر البعض وثار البعض .

أغمضت عينى لحظات لأهرب من مشهد المصيبة ، إننا على حافة الفاجعة ... بدت الحمير متداخلة وملتحمة وممتزجة .. كائن واحد يتدحرج وتتلاطم أجزاوه ... زحفت علينا الحمير ... كان الحل الأنسب فعلاً ... أن يتراجع العلماد مؤقتا إلى الفندق ، ويحل محلهم الحمير" (١٢)

والغرض من التفكير فى هذه اللوحة الممتعة واضح فى الجملة الأخيرة . ويتميز التكبير بالسخرية فى قصته (ابن بهانة) ، الذى ركب القطار المزدحم إلى بنها وفوق رأسه الحذاء الضخم للجندى . ويطلب ابن بهانة من الجندى أن يبعد حذاءه عن رأسه ، ولأن الجندى لا يجد مكانا لرجله يقترح على ابن بهانة أن يخلع حذاءه . ثم يمضى النص على هذا النحو :

"قلع الجندى الفردتين ووضعهما على فخذيه ... اندلعت فجأة فى أنفه رائحة كريهة بشكل قاتل .. لم يتصور إلا أنها رائحة تصدر من جثث ألف كلب ماتت منذ أيام وتعفنت .. كم هى بشعة رائحة اللحم الحى بعد أن تخرج منه الروح وينفجر فيه الموت . لم تكتف

الرائحة بالوقوف أو النفاذ فى أنف جلال ، لكنها تسللت إلى عينيه فلم يعد يبصر ، وإلى شفتيه فكاد يبصق ، وإلى معدته فأوشك على التقيؤ .. شرع جسده كله ينتفض من التقزز. حبس أنفاسه أطول مدة حتى كاد يختنق وتساءل عن سر الرائحة رغم أن القطار يجرى بين المزارع .. ما الذى سيحدث فى الكون .. هل يوشك على نهاية مبتكرة وبشعة ؟ . فكر فى النهوض والهرب .. لكن لا سبيل .. اكتشف أن الرائحة التى كهربت الجو كله وسممته هى رائحة جوارب الجندى ... تنفس بصعوبة وألم ، فقد تذكر أنه هو الذى طلب إليه أن يخلع الحذاء .. لم يستطع أن يرفع رأسه إلى الجوارب المشعة التى يمكن أن تستخدم كوسيلة من وسائل الحرب الكيماوية :

– الله يخرب بيتك يا بعيد

أحس أنه فى مفترق طريقين لا ثالث لهما ... الجنون أو الموت . يجب أن يفعل شيئا وبسرعة . عيون الناس وملامحهم لا تدل على أن شيئا ما قد حدث ومازال يحدث . أحس أنه وحيد فى بئر عفنه ، لابد من وسيلة ولو كانت الانتحار ، بديلا عن الموت البطئ" [١٣]

فهو هنا يكبّر الرائحة . وضيق (ابن بهانة) بها . مازجا التكبير بالسخرية .

جـ- المفارقة التصويرية :

المفارقة التصويرية إحدى الوسائل الفنية التى يلجأ إليها القاص فؤاد قنديل لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين ، ليوضح حدثا أو يرسم شخصية ، وقد يتسع التناقض (أو المفارقة التصويرية) ليبنى قصة بأكملها .

وتبنى المفارقة عند فؤاد قنديل من خلال نص محكم ، ثم يتولى السرد أو الهوامش – التى يستخدمها بذكاء ومهارة فى إبراز المفارقة التى يريد أن يحدثها .

وتقوم هذه المفارقة التصويرية بدور فاعل فى كل قصص المجموعة بلا إستثناء وقد تكون المفارقة جزئية ، أو كلية . لكنها فى الحالتين لها دورها الفاعل فى بناء القصة .

أ - المفارقة الجزئية :

وهى التى تقوم بدور بنائى داخل القصة ، كالحدث ، والحوار ، والسرد .

ومنها هذا الجزء من قصة (عصر بهانة)

– فى النص : "حطت [أى بهانة] الرضيع فى ركن ، ومن نفسها أسرعت أخته تجلس إلى جواره ، تهش عنه الذباب ، وتدس فى فمه البزازة المعلقة فى صدره بدبوس" . (١٤)

– وفى الهامش : "الأهالى فى كفرنا يسمون البزازة لهاية . لكن معظم أطفال بلدنا لا تخدعهم هذه اللهاية" (١٥)

إن المقابلة هنا تبين أن (البزازة / اللّهايه) لم تنطل على الطفل . فكأنه أفسد على الكبار لعبتهم . ومن ثم نقرأ فى النص مرة أخرى : وتعود [أى أخته] تدسها فى فمه لأن العفريت يلفظها بلسانه مصراً على الأصل" (١٦)

والمقابلة الجزئية – فى النص – مرة ثانية تبرز هنا إصرار الولد (العفريت) – الذى عرف اللعبة وحدودها وتمرس عليها – على التمسك بثدى أمه ، وأمه مضطرة إلى تركه مع أخته ، و"البزازة المعلقة على صدره بدبوس" – رغم يقينها أن أخته والبزازة غير كافيتين لإلهائه عن أمه ، التى تنهمك فى الانشغال عن ابنها فى دوار العمدة حتى لا تفقد الأسرة جميعاً "عشاء دسما" (١٧)

ومن هذه المفارقات الجزئية – فى نفس القصة – :

قال العسكرى ، أبو لسانين

–الطلبة من النجمة بيهتفوا

أسرع محفوظ ، يقول :

– ضدى (١٨)

إنهم لا يهتفون ضد العسكرى محفوظ بالطبع ، وإنما لأنه "نال شهرة كبيرة فى تغريق المظاهرات ، أى مظاهرة مهما بلغ حجمها ودرجة هياجها كان قادراً على صدها والسيطرة عليها وإصابة عدد كبير من رجال وأسر عدد أكبر (١٩) ومن ثم فهو يتصور كل هتاف فى مظاهره ضده شخصيا .

وفى هذه المفارقات الجزئية يريد الكاتب أن يلفت ذهن المتلقى إلى ظواهر خاطئة من خلال الهوامش - التى تبوح ولا تبوح - وبتعريتها للنص - والكشف عن الجانب الخفى المستور من الحدث أو الظاهرة .

يقول عن محفوظ :

- فى النص : "هو واثق تماما أن المتظاهرين فى كل أنحاء العالم وخاصة فى مصر قبضوا مبالغ لقاء هتافاتهم التى لا يفهمون معناها ولا يقصدونها ، وأن وراءهم فئه كل مرادها زعزعة النظام وتعويق الانتاج"

- وفى الهامش : "الله يجازى الذى كان السبب فى غرس هذه الفكرة اللعينة عن المظاهرات فى رأس محفوظ ، وللأسف لا هو ولا أنا نعرف من الذى حفر عميقا فى مخه وزرع هذا الاعتقاد . الله يسامحه مطرح ما راح . هو فى دار الحق ونحن فى دار الباطل . مؤكد من زرعها مات من آلاف السنين (٢٠)

وهذا النص يحمل مجموعة من المفارقات التى تومئ ، وتصرّح . وتفشى وتراوغ ، وتقول ولاتبوح . فبينما النص صريح نجد الهوامش مراوغة و"الله يجازى الذى كان السبب، ستوحى لك أنه يقصد رؤساءه (سيادة الوزير . أو السيد المحافظ . أو سعادة الباشا اللواء مدير الأمن .. أو غيرهم من الذين أشار اليهم النص فيما بعد (٢١) لكن فؤاد قنديل . فى دهاء الفلاح المصرى (الحويط) - الذى يحمل ميراثا من الخوف عمقه آلاف السنين من السلطة والمتسلطين يتراجع "وللأسف لا هو ولا أنا نعرف من الذى حفر عميقا جدا فى مخه وزرع هذا الاعتقاد " وقد توحى لك الله يسامحه مطرح ما راح" أن صاحب

هذا الرأى فى المظاهرات والمتظاهرين رئيس راحل . فإذا بالهامش يراوغ مرة أخرى "نؤكد من زرعها مات من آلاف السنين ولا ندرى هل كان فى مصر من آلاف السنين مظاهرات مناهضة للحكومة وجنود أمن مركزى ؟

وأحينا تتآزر المفارقة مع التكبير grotesque من خلال جدل النص مع إرجاعات الهامش وتعليقاته ، لإبراز التناقض الموجود ، ولوضع اليد على الجرح أو على الخلل والداء .

– النص ... باستطاعة محفوظ أن يقتحم أية مظاهرة وأية معركة مدنية ويسيطر عليها ويبهر رؤساءه بقيادته للجنود ورفضه استعمال القنابل المسيلة للدموع إلا فى المظاهر الضخمة التى لا تستطيع سوى الدبابات السيطرة عليها .. ساعتها يمكن أن يستخدم المسيلة ، وهو لا يرفضها رحمة بالشباب الغض والمضلّل ، لكن التعجل باستخدامها إقرار بعجزه ...

ضرب محفوظ طلبه جامعة القاهرة فى عدة مناسبات ، وطلبة عين شمس والأسكندرية وعمال شبرا الخيمة وحلوان والمحلة وعموم الشعب الخارج فى مظاهرات من الجامع الأزهر وميدان التحرير والحسين والسيدة وآدم .. واختبر أيضاً على رأس مجموعة لفرض مرشح الحكومة فى دائرة بنها أيام السبعينات أيام الديمقراطية وسافر إلى أسيوط ومدن أخرى عدة مرات خصيصا لوقف نشاط الجماعات الإسلامية وغير الإسلامية .

ومحفوظ لا يعتبر نفسه موظفا ، ولا يتعامل مع المهام التى تطلب منه بوصفه عاملاً* رسميا يتقاضى لقاءها راتبا ويجب أن يحلله ، ولكنه يتعامل معها من منطلق الهواية والمزاج الشخصى ، فهو يجد فى فض المظاهرات والإمساك بالمجرمين والعبث بالمتمرين من أى صنف ولون لذة شخصية وغالبا لا يجد مثيلها عند بهانة ولا فى حضن أولاده .

ولم يتعود محفوظ على العمل البوليسى الذى يقوم على مجرد الملاحظة أو الحوار وهو غير مقتنع أبداً بالعمل فى السكك الحديدية حارساً فى القطارات أو عسكرى فى ميدان ينظم المرور أو حتى صول فى قسم يكتب المحاضر .

– الهامش : لا علم لنا بما أشيع أخيراً عن الطلب الذى تقدم به جيش الدفاع الإسرائيلى إلى وزارة الداخلية تطلب فيه إعارتها محفوظ ثلاثة أشهر قابلة للتجديد للمساهمة فى فض الانتفاضة الفلسطينية فى الضفة وغزة ، ونظن أن الطلب جاء متأخراً بعض الوقت . وعلى أيه حال فقد وضع الطلب الحكومة فى موقف حرج : أما الطلبات التى وصلت من بورما وباكستان والفلبين وكوريا الجنوبية وأمريكا اللاتينية فقد رفضتها الحكومة (٢٢)

وبالتأمل فى هذا النص نجد عدداً لا حصر له من المفارقات الجزئية :

– جندى الأمن المركزى ، الذى يحب تفريق المظاهرات ، ويجد فيها مزاجا شخصيا ولا يرضى بوظيفة أخرى سهلة . ولا يعتبرها (أكل عيش) وإنما رسالة .

– الطلب الذى تقدم به جيش الدفاع الإسرائيلى إلى وزارة الداخلية المصرية . الطلب نفسه مفارقة / وكيفيته مفارقة [من جيش إلى وزارة داخلية / وليس لجيش مثله . والغرض فيه مفارقة ثالثة وهو : فض الانتفاضة الفلسطينية أو القضاء عليها كأن هذا العمل الدنئ* ينبغى أن يكون من مهمات جندى الأمن المركزى / محفوظ .

– الطلبات التى تقدمت بها حكومات العالم الثالث لإعارة محفوظ ، وكأنها لا تستطيع أن تكون كادراً كمحفوظ .

– وهناك المفارقة اللفظية فى عبارة (واختبر أيضا على رأس مجموعة لفرض مرشح الحكومة فى دائرة بنها أيام السبعينات أيام الديمقراطية) كان من المفروض أن يقول أيام غياب الديمقراطية ، ولكن صوغ الجملة على هذا الشكل أبرز التناقض . فكيف تكون ديمقراطية مع فرض مرشحين ؟

ثم ها هى المفارقة الأعمق : إنه يصادر إرادة أهله فى اختيار مرشحهم فهو من مركز بنها ، ولكنه يصادر اختيارهم ليفرض مرشح الحكومة .

---

* هذا فى الأصل ، ولعل الكلمة فى الأصل ‹عملا› ثم جرى عليها التحريف الطباعى .

ب - المفارقة الكلية :

وهى التى يحدثها السرد والأحداث . من خلال الإيقاع العام للقصة . ويتضح ذلك فى قصص كثيرة فى المجموعة ، منها (عصر بهانة) حيث يترقى زوجها ويفوز بشريط جديد ولكنه يصاب لأول مرة فى مظاهرة من المظاهرات التى ألفها . ومنها قصة (ابن بهانة) الذى يفوز بثلاثين جنيها - كراتب شهرى من جمعية خيرية - ويعود ليحمل لأسرته النبأ السعيد، فيطارده حذاء الجندى ورائحة رجله الكريهة .

هـ - الرمز :

يميل بعض كتابنا المعاصرين إلى استعمال الرمز فى أعمالهم الفنية ، ويتفاوت استخدام الأديب الواحد للرمز من عمل إلى آخر ضمن منظومة إنتاجه . وكل فن حقيقى رامز . " واحتمال الرمز فى الفن آت من طبيعته الخاصة من حيث كونه تعبيرا عما فى ذات الفنان ، فهو غوص فى الأعماق النائية عن التحديد والتسطيح" (٢٣)

ولا يمكن فصل الرمز عن نسيج العمل الفنى أو النظر إليه باعتباره الهدف الذى يريد الكاتب أن يقدمه لقارئه ، إنما هو وعى الفنان بعصره ووسيلته الفنية المتخفية القادره على الإشارة والإيحاء ، المتفقة مع وسائل التقنية فى الجنس الأدبى الذى يكتبه الأديب فى إحداث هدف آخر متخف يريد أن يحققه الفنان المهتم بمجتمعه ، الحامل لهمومه تحت جلده حياةً وإبداعاً فى عمله الفنى .. وهذا الاهتمام ليس معناه التعمد .. فالتعمّد عملية آلية بينما الاهتمام نابع من التفاعل حين تتركّز رؤية المبدع فى أمر محاولاً معالجته بوسائله الفنية . ويأتى الناقد بعد ذلك ليعيد الاكتشاف مسلطا الضوء على ذلك الموجود الخافى" (٢٤)

ولأن الأدب ظاهرة اجتماعية تتمثل فى تلقى الواقع وإعادة تشكيله من خلال الصور المبدعة ، فمعيار العمل الفنى الأول هو صدقه فى مدى عكسه الواقع المتخيل بجميع مكوّناته (٢٥) . ومن ثم فإننا نرى أن مدى وعى الفنان بمجتمعه الذى ينطلق منه ويحيط به

يحدد مستوى رمزه ، كما أن مستويات الرمز تختلف حسب الاتجاه الفنى ، أو المدرسة الفنية التى ينتمى لها الأديب وكلما اقترب الأديب من الواقعية بدرجاتها المختلفة - كلما كان فنه أكثر رمزاً للواقع وإشارة له والتحاماً به . فأدبه فى هذه الحالة أدب حقيقى "مؤسس للوعى التاريخى والاجتماعى بقدر ما هو نتيجة له" (٢٦) .

ولأن الرمز - من خلال التصور السابق - ليس عملية ميكانيكية أو حسابية بسيطة تعنى أن نقول أن الرمز كذا ، والمرموز إليه كذا . فإننا يمكن أن نشير إلى أن الرمز العام لهذه المجموعة هو : الانتماء وهو لا يصل بعفوية إلى هذا الرمز ، ولا يشير إليه بعبارات مباشرة ، وإنما يصل إليه من خلال جدلية الحدث / المكان / البطل / الزمان .

ففى هذه المجموعة تجد الحدث يتصل بالمكان . بمعنى أن المكان لو تغير ما وُجد الحدث (فمشهد الوقائع المثيرة مرتبط بينها . وعمل بهانة فى بيع الخضر وأزمتها مرتبط بسوق الخضر وما حوله من تاجر الجملة والعسكرى البشع الذى لا يشبه زوجها الطيب - العسكرى أيضا . ومحفوظ زوج بهانة - جندى الأمن المركزى - نشاطه ووجوده بل كينونته ذاتها مرتبطة بأرض المظاهرات ، وتفريقها والقضاء على مرتكبيها . وحَدَث الغواية فى (ليلة يهودية) مرتبط بروما . بمعنى أنه كان مستحيلا أن يحدث على أرض ليبيا التى كان يعمل بها البطل ، أو أرض مصر التى هو عائد إليها)

وعلاقة البطل بالزمان ، علاقة فيها تمرد وثورة . فالبطل فى (ليلة يهودية) . حريص على أن يذكر التاريخ "اليوم هو الخامس من يونيو ١٩٧٥" (٢٧) . إنه اليوم الذى افتتح فيه السادات قناة السويس بعد حرب ٧٣ الظافرة . ويمثل تاريخ ٥ يونيو الانكسار المصرى - والعربى بالتبعية - أمام اليهود .

والحدث فى قصص فؤاد قنديل من خلال جدلية المكان / البطل / الزمان أو (صراع البطل الزمكانى) يفرز لنا رمز الانتماء - من خلال أبطاله المنتمين / المطاردين .

فالبطل فى (ليلة يهودية) شاب مصرى عمل فى ليبيا فترة فى عزلة تشبه السجن ، وها

هو ينزل روما لأول مرة ، فينبهر بنسائها الجميلات وخاصة تلك الفتاة الرائعة التى تريد - بمساعدة الرجل ذى الرأس الأصلع الضخم ، والصدر العريض والعين الزجاجية - الإيقاع به وتجنيده . ولكن البطل الشرقى المتعطش للارتواء الجنسى ، يقدم على التجربة الجنسية معها ، وهو واع بما يراد منه مصرا على أن يأخذ متعتة دون أن يعطى شيئا .

وهذا البطل المنتمى وملامحه يمثل نموذج البطل المنتمى فى قصص السبعينيات .

لكن الوجه الآخر للانتماء هو المطاردة . (وكأنها قدر المنتمين داخليا وخارجيا) . ففى الخارج نرى بطل (ليلة يهودية) مُطارداً من الفتاة الجميلة ومن الرجل الضخم ذى العين الزجاجية .

و(بهانة) فى (أمنيات بهانة) تريد أن تبيع الخضر فى سوق بنها ، ولكنها مطاردة من التاجر الكبير للخضراوات والعسكرى أبو شرايط .

و(الأم) فى قصة (عسل الشمس) . وهى نموذج لن يتكرر كثيراً فى الأدب المصرى . ولدت يوم شنق زهران الذى قاوم المستعمر وشنق فى دنشواى - مع مَنْ شُنق فى الحادثة المعروفة - . هذه الأم مطاردة من زوجة ابنها الجميلة (التى تعبث بوجهها طيلة النهار . وتلوك فى شدقها فى خلاعة فص اللادن) [٢٨] ومطاردة أيضا من ابنها (المركوب) [٢٩] من زوجته ، والذى بلا حول ولا قوة تجاهها .

وهكذا يكون رمز الانتماء (الانسان المصرى البسيط . ابن قرية سندنهور الصغيرة المتاخمة لبنها) هو البطل لهذه المجموعة .

ولكنه فى حقبة الثمانينيات - التى أفرزت هذه المجموعة المتفوقة - بطل مطارد فى خارج بلاده من الآخر / العدو الذى يريد أن يسلبه انتماءه . ومطارد فى الداخل من القوى الأكبر منه ، رغم أنه باحث عن الحياة ومحب لها ومشارك فيها . ومطارد - فى آخر الأمر، وياللفجيعة - من داخل أسرته قلعته الصغيرة ، كما رأينا العجوز فى (عسل الشمس) مطاردة من زوجة ابنها ، وتابعها (الابن المركوب)

(٥)

يبقى أن نشير فى ختام هذه القراءة لجماليات القص عند فؤاد قنديل فى مجموعته الأخيرة (عسل الشمس) إلى أن القصة القصيرة عنده تقدم الإنسان المصرى فى الثمانينيات - مستفيدة من إنجازات فن القص العربى ومحاولات التجديد فيه ، مضيفة بصمتها الخاصة المتمثلة فى واقعيتها الشفيفة ، التى توقفنا فى هذه الدراسة أمام بعض ملامحها وفى لغتها الأسرة التى تختلف مستوياتها ووظائفها من قصة إلى أخرى ، وفى داخل القصة الواحدة بأدواتها المختلفة المتباينة والتى تحتاج إلى دراسة أخرى منفردة ، لعلنا نقوم بها فى المستقبل .

الهوامش :

(١) فؤاد قنديل : عسل الشمس ، سلسلة قصص عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ينظر التعريف ص ١٣٠

(٢) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، ط ١ ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٠

(٣) فؤاد قنديل : عسل الشمس ، ص ٨٠٧

(٤) فؤادقنديل : المصدر السابق ، ص ٨٠٧

(٥) المصدر السابق : أمنيات بهانة ص ص ٧ - ١٥ ، عصر بهانة ص ص ١٩ - ٢٤ ابن بهانة ص ص ٣٧ - ٤٦

(٦) المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥

(٧) المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥

(٨) د . حامد أبو أحمد : تنويعات فى الواقعية ، مجلة ((إبداع)) ، عدد نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٠ ، ص ١٨ .

(٩) فؤاد قنديل : عسل الشمس ، ص ٢٤ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٣٥

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٣ ، ٨٤

(١٢) المصدر السابق ، ص ٨٥

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٦) المصدر السابق ، ٢٠

(١٧) المصدر السابق ، ص ٣٤

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٤

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٧

(٢٣) د . سليمان الشطى : الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ . ط ١ ، المطبعة العصرية بالكويت ، ١٩٧٦ ، ص ٧

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٧ .

(٢٥) د . حسين على محمد : البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، سلسلة .

= ((كتابات نقدية)) – العدد ٦ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٢٠

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤١ .

(٢٧) فؤاد قنديل : عسل الشمس ، ص ١٠٠

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٢

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٥٣ .



" ذاكرة الدقائق الأخيرة " *

لحسن الحازمى

(١) المرأة بطلا :

"ذاكرة الدقائق الأخيرة " هى المجموعة، القصصية الأولى لحسن حجاب الحازمى ، وهو قصاص يبدو متمكنا منذ البداية ؛ فقصصه يتراوح بين قصص الشخصية . وقصص الحدث ، وقصص الومضة أو اللقطة ، إلا أن الذى يلفت نظرك بقوة هو أن أبطاله مطاردون من قوى لا قبل لهم بها ، ولكنهم مع ذلك ينفجرون سخطا وكبرياء ، ومن ثم يتمردون على الواقع الذى يطاردهم .

ففى أول قصص المجموعة " عائدة غداً " نجد البطلة القروية " هذه الصامتة التى تدعى أنت أنها أدمنت الصمت، ليست أميرة كما تظن فتتكبر عليك ، ولا ملكه فتحتقرك ... ليست إلازهرة ريفية زرعت بعفوية ، كانت تقبّلها الشمس كل صباح ، ويسامرها القمر كل مساء، وتنام على راحتها النجوم وتحلم[١]

هذه الحالمة يطاردها واقع شرس متمثل فى زوج يعمل حارسا ليليا " يحرس ليلتين " ويرتاح ليلة ، والليلة التى يرتاحها لايكون إلى جوارى ، بل إلى جوار رفاقه أعمدة الحراسة "يلعب البلوت " ... " [٢]

ويطاردها جو العاصمة التى انتقلت إليها من الريف . هذه العاصمة تتجسّد من خلال " شقة تافهة، فى عمارة حقيرة ، فى حى قذر" [٣]

هذه هى عاصمتها هى ، لا العاصمة التى يحياها الآخرون "كعكة نور فى قلب الصحراء ... عملاقة والريف إلى جوارها لاشئ . يا إلهى ! كيف يعيش هؤلاء ؟ ! وكيف نعد أنفسنا أحياء نحن الريفيين ؟" [٤] وفى غربتها تطاردها وصايا أمها وزوجها : " احذرى الغربة والغرباء ويقولون الهاتف يا ابنتى ... إياك والهاتف . وإياك ، و إ ... " [٥]

عليها إذن أن تحذر هذا الهاتف، ولكن صوته يطاردها ستين ليلة ، وهى مطاردة بهواجسها : " رُدّى فلعلّه زوجك يريد أن يطمئن عليك . لا تردّى فلن يكون إلاواحداً من خفافيش الليل " (٦) إن هذه المطاردة التى توشك أن تفتك بالبطلة تستجيش فى نفسها على امتداد ستين ليلة قوى التمّرد والمجابهة . فتحن الزهرة البرية - التى انتُزِعت وزرعت فى الصحراء - إلى العودة إلى تربة الريف الوارفة ، وتمسك التليفون لتواجه الآخر ، الذى كان يطاردها دائما .

"إننى الليلة لست أنا متمرّدة ولم يعد هناك ما يخيفنى ، حقائبى رابضة عند الباب بانتظار الغد ، وعمود الحراسة إن عاد فلن يهتم كثيرا لحقائبى ، وربما نام دون أن يراها، وأنا لم أعد أهتم به . سعيدة أنا بالعودة ، والريف لن يرفضنى كما رفضته . سأعود فى الغد ، سأعود إليه وردة ذابلة ، فربما وجدت الحياة " (٧)

وتتعانق هذه النهاية مع البداية التى ابتدأت بها سطور القصة التى تشير إلى ميلاد البطل :

"الليل والقمر، وقسوة الشتاء ، وأنا لست أنا .

واقفة فى النافذة ، واقفة فى وجه الريح ، أتحدّى رياح الشتاء ، وقسوة الخوف ، وليل الغربة ، وغرباء العاصمة . متمردة أنا ولا شئ يخيفنى . ادخلى أيتها الريح القاسية فلن أقفل فى وجهك نافذتى . ادخلى وانهشى من صدرى فأنا الليلة لا أبالى" (٨)

تشير هذه الجملة الافتتاحية فى القصة الأولى : " عائدة غداً " إلى رؤية التمرد والمجابهة بين الذات المطارَدة - بفتح الراء - من الآخر المطارد - بكسر الرّاء - كماتكشف عن استعداد البطل للتمرد ، واستكناه قدرة الذات فى مواجهة الآخرالمتمثل هنا فى : الريح / الشتاء / الخوف / ليل الغربة / غرباء العاصمة .

وإذا كان الآخرون يرون فى تمرد الأنثى هنا - على عالمها المحاصر الملئ بالخوف والغربة - نهاية لها ، فإنها تراه اكتشافا لقدرة الذات على . التجدد ، وإمكانية الميلاد مرّة

أخرى .

وفى قصة " رسالتان وعشر طعنات " نجد البطلة مطاردة من الآخر ، المحدُد بسياجىْ الزمان / المكان . تقول :

"عشر سنوات وسكينك مغمدة فى صدرى ، وأنا صامتة ... عشرسنوات سرقتها من عمرى بسهولة، وتريد المزيد ..الليل يجثم فوق صدرى بكآبته القاتلة ، والجدران صامتة" (٩)

فها هنا نرى الآخر / الزوج المطارد للبطلة الزوجة بجبروته وتسلطة وعدم إنسانيته من خلال ألفاظه "سكينك " و " سرقتها " و " تريد المزيد " ، والسياج الزمانى محدد ب " عشر سنوات " التى تكررت ثلاث مرات فى الصفحة الأولى من القصة ، والسياج المكانى محدد ب " الجدران " التى توحى بأن البيت أصبح سجنا !

وبعد عشر طعنات تستحكم المطاردة حصارها حول البطلة ، ويأتى حموها (والدالزوج) ليسألها :

- حليمة !. مابك ؟ أتبكين وأنت فى بيتى ؟

- معذرة يا عمى ، لقد تجاوزت حدودالزمان والمكان.

- وماذا قررت ؟

- لا شئ بعد .

- أعانك الله يا ابنتى" (١٠)

ولكن زوجها يريد أن يسرقها مرة ثانية ، إنه يطارها كأنثى بعبارات الغزل والثناء - والغوانى يغرهن الثناء - فيقول لها فى خطاب شاعرى اللغة :

" حليمة ..

أرجوك عودى ، فالعصافير جائعة ، والحمام ترك أعشاشه ورحل ، وأنا .. أنا غريب بدونك يا حليمة ، البيت خواء ، وداخلى خواء .

إن لم ترقّى لحالى فارحمى العصافير ، لأنها لاتأكل إلا من يديك ، الجميع فى انتظارك يا ملاك (كذا) الطيبة ، فهل ستعودين ؟" (١١)

ولكن حليمة التى طاردها واقعها الشرس عشرة أعوام تتمرد وتخرج من بيت زوجها وهى متأكدة من شئ واحد ، هى أنها أصبحت تكره زوجها بالفعل !

(٢) المرأة رمزاً

وإذا كنا قد رأينا فى القصتين السابقتين صورة المرأة الواقعية تستقطب اهتمام حسن حجاب الحازمى من خلال صورتى المطاردة والتمرد ، فإننا نجده فى بعض قصصه الأخرى يستخدم المرأة عنصرا من عناصر تشكيل عمله القصصى ، فنجده فى قصة" الموت فى الظهيرة " يستخدم المرأة رمزاً للدنيا الجميلة ، أو الحياة التى يتقاتل عليها الإخوة !

"ذات مساء رأيت أحد السواعد الفتية يفترش تراب الحقل ويبكى ، اقتربت منه . كان الدم يتفجرمن وريده وساعده .

قلت له : مابك ؟

قال : قتلنى أخى !

قلت : لماذا ؟

قال : لأجل امرأة !

قلت : وأين هو ؟

قال : كلُّهم هناك يطوّقون أخصار النساء .

قلت له : والحقل والجراد ؟

لكنه لم يرد .

هززت ساعده الفتى فارتخى فى يدىّ . أمسكت بتلابيبه ، ورفعته إلىّ بقوة . انتزعته من بركة الدم التى يرقد فيها وأسبلت عينيه ومضيت" (١٢)

إن المرأة هنا رمزللدنيا التى يتقاتل عليها الإخوة ، وينسوْن أن الأخطار تحدق بهم .متمثلة فى الأعداء الكثر ، والجراد .

(٣) الشعر ، وشعريّة اللغة :

هناك فارق بين الشعر وشعرية اللغة التى يبحث عنها القاص حسن حجاب الحازمى فى مجموعته الأولى ، وطبيعى فى المجموعة الأولى أن نرى الأخطاء ماثلة ، وعليه أن يتجاوزها فى المجموعات التالية .

فمن الملاحظ على القاص فى هذه المجموعة أنه لم ينس أنه شاعر ، فيأتى بمقاطع طويلة من الشعر فى ثنايا قصصة القصيرة ، فيوقف نموها ، ويقطع تسلسل أحداثها ، ويُسطح شخصياتها . الشعر فى القصة القصيرة عند حسن حجاب الحازمى يحدث فجوة تعبيرية، وبدلاً من أن يرتفع بفنية القصّة يقلل من فنيتها ، فتقف فى مرتبة بين القصة والشعر ، ويحس القارئ بالحيرة والارتباك ، فالنص الذى أمامه ليس شعراً ، كما أنه ليس قصة قصيرة إن شعرية اللغة تعنى أن تكون لغة القاص تصويرية ، ليست جافة خشنة ، كما تعنى أن تكون الألفاظ محملة بشحنات عاطفية تنفثها فى تراكيب الجمل ، وتحملها الجمل أيضا حينما تتروح بين القصر والطول، والأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية ، وأن تشى الجمل أحيانا ، وتصرِّح أحيانا أخرى حسب حاجة " فعْل القص " .

وقد نجح حسن حجاب الحازمى كثيراً فى أن يُمسك فى قصصه بشعرية اللغة .

ففى المقطع الأول من قصته " عائدة غدا " يقول على لسان بطلته : " الليل والقمر ، وقسوة الشتاء ، وأنالست أنا .

واقفة أنا فى النافذة ، واقفة فى وجه الريح ، أتحدّى رياح الشتاء ، وقسوة الخوف ، وليل الغربة ، وغرباء العاصمة .

متمردة أنا ولا شئ يخيفنى " (١٢)

هذه الجمل القصيرة تحمل شعرية الأداء ، فهى تكشف عن عاطفة البطلة القروية ، التى تعانى من الغربة فى العاصمة ، وكأنها لم تصبح هى القروية الأولى " قسوة الشتاء، وأنا لست أنا " . وتكشف عن إحساسها بالوحدة فى مجابهة العاصمة بمخاوفها ، وأشيائها الجديدة التى لم تألفها من قبل فى قريتها : " واقفة فى وجه الريح " .

وتكشف عن محاولتها تأكيد ذاتها والعثور على جوهرة الفردية (نلحظ ذلك فى تكرار كلمة "أنا " ثلاث مرات) رغم واقعها الذى يحاصرها فى هذه اللحظة (لحظة القصّ) ويطاردها (انظراستعمالها الفعل المضارع واسم الفاعل اللذين يعنيان الاستمرار : واقفة - أتحدى ... الخ) .

هذه الفقرة السابقة ، تحمل شعرية اللغة ونراها مكثفة بقدرة تستبطن البطلة ، وتكتنة ما فى داخلها.

وحينما جعل القاص فعل القصّ على لسان البطلة متحدّثةً ، فكأنه يدخل القارئ فى (فعلْ القص) ، وكأن القارئ قد أصبح هو البطل / المطارد / الغريب .. الذى يحس بهذا الواقع الجهم وهو يغتال أمانيه الخضراء .

أما حينما يسوق القاص مقاطع شعرية كاملة فى قصة " مقاطع من رحلة الضنى " فنجد المقطع الأول وعنوانه " أنا " يساق من خلال (بحر الخبب) إحدى صيغ (بحر المتدارك) :

آهِ يازمنَ الصمتِ المندسّ بأعماقي

ماذا تُخفى ؟ قل لى يا حزنى الباقي

أوما حان فراقى

أويتُكَ شوقا أرهقنى

وحملتك شوكا فى بدنى

هاهى حبلى أوراقى

لكن من يقرأ أحدا قى

فأناجرحٌ لا يبدو

ونزيفى أغنيةٌ تشدو

وفؤادى يعشق إرهاقى " (١٤)

والمقطع الثانى فى هذه القصة بعنوان " أنت وأنا " وقد كتبه نثراً على الشكل الآتى :

" من زمن الحُزن الممتد ما بين قلبى وبينى أسألك : لماذا أطفأت قناديل الفرحة فى صدرى ، وهى لم تولد إلابعد ظلام شاخ بقلبى منذ سنين ؟ ولماذا اغتلت حصان الشوق الجامح ؟ ولماذا اخترت لقلبٍ يهواك جراحا لاتفتأحُبًّا وحنينا " (١٥)

والقطعة (النثرية) السابقة هى (مقطوعة شعرية) على نفس الوزن السابق ، ويمكن أن تكتب هكذا:

من زمن الحزن الممتد

أسألك : لماذا أطفأت قناديل الفرحةِ فى صدرى

هى لم تولد إلا ..

بعد ظلامٍ شاخ بقلبى منذ سنين

ولماذا اغتلت حصان الشوق الجامح

.... الخ .

إن القصة المعاصرة أفادت من الشعر، ومن فنون السينما ، كما أفاد الشعر من القصة والمسرح ، وهكذا تتكامل الفنون . لكن لكل منها أدواته ، وهذه القصص التى تمتلئ بمقاطع شعرية هى أضعف قصص المجموعة ، لأن قوى القاص تُستنزف فى التشكيل الفنى ، فيأتى المولود ـ كما أشرنا من قبل ـ وملامحه غير واضحة ، فلاهو قصة ، ولاهو شعر .

(٤) التجريب ، والقصة القصيرة جدا :

حاول حسن حجاب الحازمى فى المجموعته الأولى أن يجرب شعرية اللغة ـ لا الشعر ـ فى كتابة القصة القصيرة جدا ، أو القصة الومضة ، أوالقصة اللقطة ، التى حاولها من قبل بعض الأدباء مثل ! محمد الخضرى عبد الحميد ، وصلاح عبد السيد، ورفقى بدوى ، ومحمد المخزنجى وغيرهم .

فقد نشر حسن حجاب الحازمى فى هذه المجموعة خمس قصص قصيرة جدا تحت عنوان "خمس وريقات " تحمل عناوين : وردة ـ القفص ـ مكالمة ـ أعمى ـ العصافير .

وأرى أن إمكانات حسن جيدة فى هذا النوع الذى يختزل ، ويوحى .

ونتوقف أمام قصته الأولى "وردة " ـ تلك التى تجمع بين البساطة والتلقائية، والرمز ـ الذى لايخفى بعد أن تبوح القراءة الأولى لك به .

وهذا نص هذه الأقصوصة :

وفى بيت جارنا نبتت وردة .

مرت أعوام، ونسينا الوردة . والوردة كانت تكبر .. وتكبر ، حتى سمقت طوال السور .

ورأيت الوردة مرة ؛ فتوارت خلف السور ولم تظهر ثانية .

وبقيت أدق السور منذ شروق الشمس وحتى يأتى الليل ، كى أنقب ثغرة ، كى أبصرتك

الوردة . كى أسقيها .

لكنى كل مساء أتعب ، وآوي لفراشي ، وأمنّ نفسي بطلوع الشمس ، وبعبق الوردة . والوردة خلف السور . والسور حصين جدا .

وذات مساء قررت ألا أتعب ، مر صديقى بجوارى .. ضحك منى ، ومضى من جهة أخرى طرق الباب ، فتح الباب ، حمل الوردة ، وبقيت وحيدا فى الظل .

هذه الأقصوصه الرائعة ذات ثلاثة مستويات :

المستوى الأول : ماتحكيه القصة بدلالاتها المباشرة عن الراوي فى مواجهة الوردة، وعدم قدرته على نيْلها ، لأنه لايدخل البيوت من أبوابها ، والأسوار تمنعه من أن ينال ما يريد .

المستوى الثانى : ما يستتر خلف المستوى الأول ، وخلف شعرية اللُّغة ، فالوردة ليست إلا رَمزاً للأنثى،

والراوى هو المحب أو العاشق الذى يريد أن ينال ما ليس له بحق ، ولم يتحقق له ذلك .

المستوى الثالث : الأمثولة التى تريد أن تُفصح عنها هذه الحكاية وهى أن الرغبة - مجرد الرغبة - لاتفعل شيئا ، ولاتحقق الحلم . فلا بد من الفعْل لتتجاوز الرغبة أسوار الذات وتقتحم أبواب الآخر لتقيم معه علاقة حميمة وشرعية فى ضوء الشمس . وتبقى الرغبة مجرد أوهام تراود صاحبها الذى يعيش دائما .

"وحيداً فى الظل " كما تقول القصة .

وهكذا ، فإن القصة الومضة عند حسن حجاب الحازمى مدخله الشرعي إلى باب التجديد والإضافة فى القصة السعودية القصيرة .

ونرجو أن يستمر ، وأن يتجاوز فى مجموعاته التالية عثرات البداية المتمثلة فى المط

والتطويل فى قصصة الأولى ، وبعض الفقرات الشعرية المنتزعة من أشعاره فى قصص أخرى . فهو صوت جديد قادر على أن يثرى الحياة الأدبية ، بصوته المتفرد .

الهوامش :

---

(١) حسن حجاب الحازمي : ذاكرة الدقائق الأخيرة ، دار الطائر للنشر والتوزيع ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض، ط١ ، ١٤١٣هـ ١٩٩٢، ص١٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٤، ١٥

(٣) المصدر السابق ، ص١٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٩.

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٠، وملاك : خطأ ، والصواب : ملَكَ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٩ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٥ ، وقد حذفنا الواو فى السطر السادس " وها هى = حبلى ... " لأنها زائدة هنا .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

قراءة فى قصص حسين سيد لبيب

١- كلمات حب فى الدفتر (١)

عرفت الصديق الأديب حسنى سيد لبيب منذ إحدى عشرة سنة حينما قرأت له قصة قصيرة فى مجلة " الآداب " البيروتية عنوانها لاشئ أخضر " .. كانت كلمات القصة تنساب فى بساطة متناهية ، وتقول شيئا ما فى فنية وفى وضوح .

ومن يومها وأنا أتابعه فى قصصه وفى مقالاته النقدية وخواطره المضيئة التى هى أشبه ما تكون بأسلوب التلغرافات : قصيرة ومركزة .. وحسنى ينشر الآن كتاباته باستمرار فى ثلاث مجلات هى : (صوت الشرق) القاهرية ، و(الأديب) اللبنانية ، و(الآداب) أحيانا .

وكان ينشر مقالاته النقدية فى مجلة " الأدب " التى احتجبت منذ عشر سنوات بعد وفاة أستاذنا أمين الخولى ، رحمه الله .

وسوف نقدم حسنى من خلال قصة قصيرة هى " كلمات حب فى الدفتر " .

القصة بسيطة ، والحدث فيها بسيط .

ان (رفعت) يعبث فى دفتر أخته (عفاف) فيجد كلمات حب متناثرة فى صفحات كراستها ، ويذهل رفعت، هل من الممكن أن تحب (عفاف) شخصا ما ؟

وتحدثه خطيبته فى (التليفون) بعد خصام دام أسبوعا، فيعود يقرأ الكلمات وهو يتذوقها من جديد ويكتب فى صفحة بيضاء فى ذيل كراسة عفاف : (أختى عفاف : أعجبتنى الكراسة ، لكن كلمات الحب..) ولكنه لم يستطع أن يكمل عبارته ويطمس الكلمات.

ثم - أخيرا - يقطع الورقة حتى لاتؤثر على أناقة الكراسة .

هذه القصة البسيطة تذكرنى بقصة (فى ضوء القمر) للقصصى الرائد : جى دى

---

*نشرت فى مجلة "صوت الشرق ، مايو ١٩٧٧ .

موباسان التى نرى فيها (قسا) محافظا لايعترف بعاطفة الحب ، يتناهى إلى سمعه أن ابنة أخته تلك التى رباها على الفضيلة ؟ . ويخرج فى الليل ليراقب الفتاة مع حبيبها ، ولكنه يجد القمر الوديع يسبح فى الفضاء، وتعتريه هزة مفاجئة فى لحظات صفاء فوق العادة ويسأل نفسه : لماذا خلق الله القمر ؟ ألم يخلقه للمحبين كى يستمتعوا بنوره ؟.. ويذهب الى ابنة أخته . وحبيبها كى يبارك حبهما ، ويدعو لهما بالسعادة .

كان من الممكن أن تكون قصة صديقى حسنى سيد لبيب فى مثل روعة قصة " جى دى موباسان " لو أنهاها عند الكلمات التى كتبها رفعت فى كراسة عفاف واحساسه المبكر بعظمة الحب وروعته ، وأن يرضى لها الحب ـ ولايمقته ـ ذلك الذى شعر به وتذوقه بعد قراءة كلماتها المعطاءة .

لكن قصة حسنى فيما أرى أرادت أن تكون رمزية : فاسم البنت (عفاف) أى أنها (رمز العفة وربة الصون) واسم أخيها (رفعت) رمز الرفعة والسمو عن العواطف . أما من ناحية الكلمات فهى رمزية فى القصة تفتح كنوزها عن عالم شعرى العطاء .

واقرأ معى ـ ياصديقى القارئ ـ هذه السطور الأخيرة التى كتبها حسنى ، بعد أن كتب رفعت سطوره فى كراسة أخته عفاف ، ولاحظ أن الكلمات تحمل شحنات مكثفة من القدرة على التعبير السخى ، فكأنها مثمنات بللورية تتساقط عليها الأشعة من كل جانب .

يقول حسنى سيد لبيب : " أختى عفاف أعجبتنى الكراسة ... لكن كلمات الحب .." "لم يستطع أن يكمل ـ يتردد ـ يرتعش القلم بين أنامله .. يحسن ببرودة تلفح وجهه .. يخشى أن تصاب عفاف بنوبة برد وهى نائمة . يقف . يخطو .يقترب من الفراش . يسحب الغطاء. يدثر الساقين العاريتين . ليصون عفافه، وما احتضن إلا الفراغ .. الفراغ مارد هائل .

والصمت رعيب كئيب " .

هل أنثر هذا الجزء من القصة وأتحدث عن البلاغة فيه وأقول على عادة شراح الكتب المدرسية : أن عفاف لم تكن فى البيت ، وأنه بهذا الأسلوب يصور شعور رفعت وخوفه من

أن يصيبها بكلماته .. كما لو كان يعريها من الأغطية فى ليل الشتاء !! .

لعلك ـ ياعزيزى القارئ – لاحظت معى أن أدنى شرح يفقد هذا الأسلوب الرائع قدرته السخية على العطاء .

أريد ـ فقط ـ منه أن يحذف جملة " وما احتضن الا الفراغ " فهذه القصة تتحدى فهم القراء .. وكأنهم لايفهمون الأدب ! ولهذا ـ فى رأيى ـ أسقطت قصته من حالق ! .

شئ آخر ـ غير الرمز ـ شارك فى نجاح هذه القصة ، هو أسلوب كتابتها الذى أعتبره يضيف اضافات باهرة لقصص حسنى سيد لبيب الموباسانية الشكل والأسلوب .

اقرأ معى ـ يا عزيزى القارئ ـ هذه الفقرة فى بداية القصة ، ولاحظ معى أن حسنى سيد لبيب يستخدم فيها بوعى وذكاء شديدين أسلوبا من أساليب القصة الحديثة .. وهو الأسلوب المسمى " بتيار الوعى " :

"ارتعشت يده .. غار قلبه .. أحب أن يعبث بحاجيات عفاف. ماذا يحوى هذا المكتب الصغير ؟ حرص على أن يلج باب غرفتها دون أن يسمع له صوت ، رغم أن البيت خال . تردد . حملق فى الصورة التى يحيطها إطار مذهب ، كأنه إكليل يتوج العروس .

رنا الى الصورة .. ابتسامة حانية .. ونظرة ملائكية .. وشعر منسدل على الكتفين كالليل الدافئ . اقتعد كرسيها . ذعر . ارتعد . تدخل فجأة . تبتسم.. تتكئ بمرفقها على المكتب . تسند وجهها على كفها.. الإبهام والسبابة يرسمان الرقم سبعة . الابتسامة تزعرد فى العينين . " مالك وحاجتى ؟ ولم تتدخل فى حياتى الخاصة ؟ !! .. يحملق فى الفراغ الذى حوله قبضة يده تخبط المكتب بقوة .. شعره الهارب الى الوراء تاركاً جبهة أعرض . يقشعر . يكفهر وجهه . أيرد عليها ؟ ماذا يقول ؟ مفتاح المكتب قابع فى يده المرتعشة . يتوسل الى الصورة التى تشاغله ، ماذا يحوى المكتب من أسرار ؟ يود أن يستكشف عالمها الخاص .. "

بقى شئ نقوله فى هذه القصة ، وهو أن هناك بعض التعبيرات - رغم صحتها اللغوية - الا أنها فى صياغتها الحالية تحتاج الى تعديل مثل قولة : يستفزه السر المكمون " .. وكان فى امكانه أن يقول : "السرالكمين " .

وعموما فان قصة (كلمات حب فى الدفتر) للصديق حسنى سيد لبيب ، قصة جيدة لكاتب واعد نرجو أن نستمتع بكتاباته وإبداعه دائما . ونرجو أن يأخذ موقعه على خريطة القصة المصرية القصيرة .

٢- أحدثكم عن نفسى (٢)

تُقرأ باستمرار : لا لغموضها ، أو دلالتها الملغزة ، ولكن لوضوحها الصارخ ، وواقعيتها الشديدة ، وشخوصها الأليفة ، ولغتها المجنحة .

وقد قدّم الكاتب فى هذه المجموعة نماذج بشرية مختلفة ، مما يدلّ على غزارة عالمه القصصى . لكثرة تجاربه الحياتية ، فهو قد نشأ فى بيئة شعبية (إمبابة) ، وتخرج من كلية الهندسة فى منتصف الستينات، وعمل منذ تخرجه فى إدارة الكهرباء فى شركة الحديد والصلب المصرية ، وهو الآن مدير لها ، وقد زار معظم بلاد أوربا الشرقية ، كما عمل لفترة من الوقت فى المملكة العربية السعودية .

وما يستهويه فى فن الكتابة والقصّ هو التعبير عن هموم الإنسان الصغير ، الباحث عن الحب ، والصدق ، والحرية ، ولقمة العيش . وهو يقدّم مضامينه هذه فى شاعرية رقيقة وأسلوب هامس ، دون أن يقع فى مزلق التعبيرات الطنانة والكلمات الجزلة حيث يقع غيره ممن يتخذون من عالم الإنسان المغمور وأحلامه البسيطة مجالاً لعوالمهم القصصية .

يقدم حسنى سيد لبيب فى هذه المجموعة شخصيات لاتنسى : البواب الذى يُنكر نفسه فى زحمة عمله من أجل الآخرين (قصة : أحدثكم عن نفسى) والجزار الذى يبحث عن الحب مع فتاة صغيرة مسكينة مهملاً إقامه علاقة عاطفية مستقرة معها (قصة : (دمعة على عصفور) . والأب المكافح الذى يريد أن يحقق كل شئ لأبنا ئه ويهتم حتى بأ شيائهم

الصغيرة (قصة : قلبى على ولدى) .

والطفلة التى تصلح بين أبويها حتى لا يتهدم عشهما الأخضر وواحتها الصغيرة (فقصة : للملائكة أجنحة بيضاء) ، والشاب الذى تضيع منه فرص الحب والسعادة لأنه يكتفى بالحلم ولايتخذ خطوة جريئة واحدة فى سبيل تحقيق أحلامه (قصة : ثلاث رسائل غير سارة) .. ولاينسى حسنى سيد لبيب قضايا أمته العربية فيكتب قصة عن نضال فلسطين (لماذا حملت أم غسان السلاح ؟) ويسهم فى قصص الخيال العلمى (قصة : قاف دهاء) .

وتتبدّى من خلال الشخوص والأحداث واللغة فى دائرتى الزمان والمكان أشواق الكاتب لإعادة التوازن الإنسانى والقيمى إلى مجتمع يفتقد هذا التوازن .

إن المعلم (سلطان) الجزار الأمى الثرى (بطل قصة : (دمعة على عصفور) الذى يتزوج فتاة صغيرة مسكينة ، ويظن أنه بالنفوذ ـ دون الحب أو التفاهم ـ قادر على امتلاكها، يتساوى مع العالم البيولوجى (س) (بطل قصة : قاف دهاء) الذى يلقح بويضة أنثى من البشر بحيوان منوى من أسد ويلقح بويضة أنثى أخرى من ثعلب ، ولم تصل نتيجة تجربته إلى الإنسان المطلوب . فقد نشأ مخلوقان غير قادرين على الحياة ، أو التفكير ، أو الحركة السوية .

إن حياتنا ـ التى نكابدها ـ تحتاج منا إلى حكمة الطفلة وفاء فى (قصة للملائكة أجنحة بيضاء) التى تعيد الصفاء بين أبويها بعد سحابة عراك عابرة ، وتحتاج إلى بساطة وصدق " كاتيا (فى القصة التى تحمل نفس العنوان) والتى أعادت الراوى إلى خطيبته ، بعد أن كادت العلاقة تفسد بينهما بسبب والدها المتذمر ، والغلاء الجشع الذى يغلّ قدرته .

فن القص فى هذه المجموعة ينطلق من بيئة شعبية بسيطة ليقدم مضامين إنسانية ، وراقية ، وحاضرة، ويعالج بدقة شخصيات بسيطة مغنّيا همومها وأحلامها وعذاباتها المؤرّقة فى أسلوب راق ، ومقدرة عميقة على الإحاطة بشخوص هذا العالم القصصى الثرىّ.

تتشابه معظم القصص فى غايتها هذه ، فى حين تختلف نهايات القصص ومضامينها وشخوصها وأحداثها . فقد آثر القاص أن يعبرّ عن هموم جماعة بشرية مغمورة : هى صغار الموظفين ، والفئات الدنيا من العمال ، وأصحاب الدخل المحدود ، ولعل أكثر ما يطمح فيه من طرح رؤياه هذه أن يشاركه قارئه الحلم فى إيجاد نسق قيمى جديد ينتصر لأحلام هذا الإنسان الصغير فى حمّى الفقدان ، والظلم ، والعوز ، وصعوبة العيش .

ومن خلال هذا النسيج المحكم الذى تتآزْر فية الرؤية والأداة والغاية والمضامين يقدم لنا حسنى سيد لبيب مجموعة قصصية جديرة بالقراءة ، لأنها ببساطة : صدرت لتُضيف وتتجاوز ، لاتتراكم فى ادّعاء ممقوت بالعصرية والحداثة كما يفعل غيره .

٣ ـ طائرات ورقية :

يواصل حسنى سيد لبيب عطاءه القصصى ، ويقدم فى مجموعته الجديدة " طائرات ورقية " عددا من الشخصيات التى تنتمى إلى الطبقة الفقيرة غالباً والمتوسطة أحيانا ، وهى فى مجموعها شخصيات محبه للحياة ، مقبلة عليها . ومقاومة لما تراه انحرافا عن الدين والقانون ، وقادرة على التحوّل . ومشاركة الآخرين أفراحهم وأحزانهم. وهذه الشخصيات لها أحلامها الصغيرة ، ولها مشاكلها التى تؤرقها ، ولكنها ـ على الجملة ـ طيبة ، ومحبة للحياة .

ونتوقف أولاً أمام بعض النماذج البشرية التى ضمتها هذه المجموعة :

فى قصة " أبو دومة " التى تطالعنا فى صدر المجموعة ، نرى مواجهة بين " أبى دومة " الشرير الفتّوة، و " عم بركات " موظف الحكومة ، الهادئ الطبع ، المنطوى ، المتزن " (١) .

وسبب المواجهة أن أبا دومة ـ الفتوة ، والذى يتقى الناس شره ، وشرّ جماعته التى تأتمر بأمره ـ يريد أن يتزوج منى، التلميذة الصغيرة ، ابنة " عم بركات " .

وترفض منى هذا الزواج غير المتكافئ ، ويرفض أبوها، وتتخوّف أم منى من النهاية التى تنتظرهم على يدى أبى دومة وأعوانه ، وتقول فى انكسار وخوف :

" فلنبحث عن سكن آخر ، ونترك الحي بعيداً عن أبي دومة وأعوانه " (٢)

ويلتف صبيان المعلم / الفتوة " أبي دومة " حوله عارضين خدماتهم : الانتقام واجب من هذا الموظف الصغير الشأن ، الأحمق في تصرفاته ، قليل الفهم والذوق والكياسة " (٣)

ولكن أبادومة يفاجئ الجميع في نهاية القصة بتحوّل في موقفه . لقد اقتنع برفض منى له ، فهو لم يكن لها :

"يا رجال كفوا أيديكم عن منى وأسرتها ... ثم انتصب واقفا بين رجاله ، رافعاً عقيرته، محاولا أن يوارى ضعفه :- سأحمى منى من كل أذى، مثلما أحمي حارتي وجيراني .. وأرعاها كابنتي" (٤)

وفي قصته " محضر إثبات حالة " نرى بطلها يلحظ انحرافا في مجمع استهلاكى ، فيذهب إلى الشرطة ومباحث التموين ليبلغ عنه ، وينسى مرض ابنته الذى أخرجه من بيته في هذه الظهيرة الحارقة ليحجز لها عند طبيب ، ويتعرّض لبعض المضايقات والاتهامات، ولكنه لا يتراجع عن طريق مقاومة البطل، ولاينكص .

وفي " طائرات ورقية " نرى بطلها يتمنى أن يعود إلى عصر الطفولة واللهو البرئ ، فيشارك - على الشاطئ- أولاده والأطفال الآخرين اللعب بالطائرات ، إلى جانب عشرات من الأولاد والبنات . تهللت أساريره . إذ تحرّر من إسار الزمن .لم يعد ذلك الرجل الذى تجاوز الأربعين عاما " (٥)

وفي " أول مشوار " نرى "مصطفى " يحقق حلم حياته ، ويشتري سيارة أجرة ، لكن سيارته في أول مشوار تُصاب من خطأ لآخر "قُدر التلفيات بمائة جنيه .

فانوس أمامى وسمكرة . تنازل عن الجدل ولم يطلب تعويضا . هذا أسلوبه في تناول الأمور .

قد علمته أمه من الصغر ألا يقبل العوض " (٦)

ومن هذا العرض لبعض قصص المجموعة نرى أن شخصياتها منتزعة من الحياة ، ومن الطبقات الفقيرة التى تعيش الحياة ، وتجابه واقعها برؤى إيجابية ، تتفاعل مع الآخرين ولاترفضهم . وهى شخصيات قادرة على المشاركة فى صنع الحياة ، وتجاوز المثبطات .

ظواهر فنية وأسلوبية:

١ـ العناية برسم الشخصية :

ينتمى حسنى سيد لبيب إلى ما يمكن أن نسميه " بتيار القصه التحليلية " ويشترك فى ذلك مع بعض مجايليه مثل : بهى الدين عوض ، وعنتر مخيمر ، وجمعة محمد جمعة ، ورستم كيلانى وغيرهم . وهؤلاء هم الجيل الثانى بعد جيل الرواد فى القصة التحليلية : إبراهيم المصرى ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب .

ولأن أصحاب هذه المدرسة يعنون بالتحليل النفسى لشخصيات قصصهم ، وحتى يجئ الفعل المعاكس أو المتحوّل عند البطل مبررا ، فإنهم يعنون برسم صورة البطل عناية كاملة.

وحسنى سيد لبيب يعنى برسم أبطال قصصه عناية فائقة تفيد القارئ فى تبّين أفعال البطل، كما تفيده أيضا فى تفسير سلوكه إذا أتى فعلاً غريباً .

وغالبا ما يقدم حسنى سيد لبيب بطله مرة واحدة ، فى مطلع القصة .

يقول عن شخصية أبى دومة فى قصة " أبو دومة " :" أبو دومة رجل مرهوب الجانب ، مسموع الكلمة، لقب " بالمعلم " ، وإن تعارف أهل الحى همساً بأنه " الفتوة " . عاطل منذ الصغر ، ونشأ بينه وبين فصول الدراسة عداء مستحكم. ألحقه أبوه بورشة ليتقن صنعة من الصنائع ، فاستغنى صاحب الورشة عنه بعد أيام قلائل .

انتقل من عمل لآخر، ولم يفلح فى شئ غير إثارة القلاقل ، وإشعال المشاجرات .

عمل صبى حلاق قرابة الشهر . ثابر، وتحلى بالهدوء ، ثم لم يطق هذا الجو الخانق فترك عمله بمحض إرادته ، عائداً إلى الشارع الواسع ، يستهويه تقصّى أخبار الناس ،

والمشاركة فى المشاجرات .

يستعين به البعض فى أعمال العنف ، لقاء أجر محترم . استهوته أعمال الشغب ، ووجد فيها ضالته ، فانتظم فى سلكها، ليس طرفا فى نزاع ، وإنما مشارك بخدماته مقابل الأجر " (٧)

ويقول عن شخصية السكرتير الفلبينى " بيالى " فى قصة "شبح النهاية " :

" بيالى يقترب من الستين ... كان وجهه مأساويا ، قصير القامة ، ممتلئ الجسم ، وبوجهه اصفرار . تبدو بشرته كأنما دهنت بالسمن . قليل الكلام والحركة ، ومن وقت لآخر يترك مكتبه، قاصداً الطرقة ، فيذرعها جيئة وذهابا " (٨)

وفى عناية حسنى سيد لبيب برسم الشخصية يركز على أهم الملامح التى يفيد منها عمله القصصى ففى وصفه لملامح " أبى دومة " رأينا تركيزه على فتوته وقوته الشيطانية.

وفى وصفه لملامح " بيالى " يركز على شحوبه ، واصفراره، وقلة كلامه وحركته .

والوصف ملائم فى القصة الأولى لبطل سيتخلى عن شره وشيطنته فى مواجهة صبية أحبها ، وملائم فى القصة الثانية لبطل سيموت فجاة ، ويترك موته جُرْحا غائرا فى نفس الراوى .

٢ـ العناية بالحوار الذى يكشف خلجات النفس :

يعتنى حسنى سيد لبيب بالحوار الذى يكشف خلجات النفس ، بحيث يجعله حيا معبرا عن طبيعة الشخصيات، كما أنه يحدد مجالها، ويصوّر ملامحها النفسية .

ومنه هذا الحوار الذى دار بين أم منى وأبيها ، عندما قصدهم " أبودمة " طالبا الزواج من منى رغم أنه يكبرها بسنين كثيرة ، ورغم أنّها مازالت طالبة صغيرة . إن الأم توافق على زواج منى منه خوفاً من شروره التى لابد أن تصيبهم ، بينما الأب يقف فى صف البنت التى رفضت الزواج :

"أما عم بركات ، فقد جلس مع ابنته وأشار إلى أبى دومه . بكت منى بكاء مرا . لم تقل حرفا واحداً .

البكاء أبلغ من أى كلمة تقال . قالت أمها :

البنت صغيرة ، لاتعرف مصلحتها .

لا.. لن أزوجها رغم أنفها . لن أحطم كبرياء الشباب وطموحه .

هل تقدر على مواجهة أبى دومة ؟

وهل ترضى لمنى الأحزان والآلام طول العمر ؟

فلنبحث عن سكن آخر، ونترك الحى ، بعيداً عن أبى دومة وأعوانه .

أين السكن فى أيامنا هذه ؟

صوت قوى يصخب فى جوانب نفسه : لن أرضخ . لن أخاف .. لن .. لن .

وكانت صورة منى تزهو فى مخيلته " (٩)

فالأم تعرف أن ابنتها لاتريد " أبادومة " ومع ذلك فهى تتعلل فى الجملة الأولى " بأن البنت صغيرة لاتعرف مصلحتها " ولكنها حين تتأكد من تصميم الأب على المضى فى طريقه تكشف عن خبيئة شعورها بسؤال استفزازى :

" هل تقدر على مواجهة أبى دومة ؟ "

لكن الأب العاقل لايستفزه السؤال ، ويحوّل الحوار إلى جهة أخرى هى التى جعلتهما يتحاوران :

"وهل نرضى لمنى الأحزان والآلام طول العمر ؟

وكأنه يرضى بالأحزان التى سيقابلها هو ، والآلام التى سيعانى منها من شرور أبى

دومة حينما يرفض طلبه الزواج من منى ، لكن " عم بركات " مستعد لكل ذلك ، ولن يترك ابنته تعانى " الأحزان والآلام طول العمر " .

٣ـ تغيُّر طريقة السرْد :

تختلف طرق السرد من ضمير الغائب (ست قصص) إلى ضمير المتكلم (سبع قصص).

ولعل ضمير المتكلم يمنح القصة قدراً أكبر من البوح، الذى يجعل القصة أكثر إقناعاً، فكأن شخصاً ما ـ عن طريق الإيهام ـ يحدّثك عن تجربته ، ويبوح لك .

وهناك قصة واحدة ـ قصة " فردوس " ـ تختلط فيها أصوات السرد :

الأم والأب والابنة فى انسجام أخاذ ، وهى بشكلها السردى ـ الذى تتخلله فقرات حوار قصير ـ أقرب إلى الفقرات المقتطفة من مذكرات كل منهم .

وتتابع الفقرات يمنح القصة زخما بالحيوية والدف ء نفتقده فى القصص الحداثية التى تلجأ إلى الشكلانية المفتعلة ، أو البهلوانية الأسلوبية ، دون أن تكون قادرة على أن تثيرنا جماليا، أوتمتعنا بمضمونها.

٤ – قِصَرُ الجملة :

الجملة الوصفية عند حسنى سيد لبيب قصيرة ، مشحونة بالمعنى ، مستقلة .

ونادرا ما تتكئ على جملة أخرى ، أو تستند إليها بحرف من حروف العطف ، وهى تقوم بدورها فى البناء القصصى ـ من رسم للشخصيات، أودفع للأحداث، أو تطوير فى بناء القصة ـ على خير وجه . يقول فى مطلع قصة " أول مشوار " :

" أوقف عربته فى الطابور . ترتيبها الخامس. بدت كعروس ليلة زفافها .

تلقى التهانى من زملائه . تدخل عربته الخدمة لأول مرة . وانتهى تعامله مع عزت فريد ،

وصاحب أسطول العربات التى تجرى فى شوارع العاصمة .

أصبح اليوم حرا ، مستقلا فى عمله . وما كان له بلوغ المراد، لولاحالة التقشف التى ألزم بها نفسه ، ولولاتشجيع صابرين " (١٠)

فالجمل قصيرة فى الفقرة السابقة باستثناء جملتين :

الأولى : " وانتهى تعامله مع عزت فريد ، صاحب أسطول العربات التى تجرى فى شوارع العاصمة "

والثانية : " وما كان له بلوغ المراد لو لا حالةالتقشف التى ألزم نفسه بها ، ولولا تشجيع صابرين "

ونجد أن الجملتين - بطولهما هذا - ضروريتان فى السياق . فالجملة الأولى تُنهى عهدا كان يعمل فيه لحساب الغير (لاحظ الدقة فى الاستعمال ، فهو لم يقل مثلاً : أنهى عهدا ، وإنما قال : انتهى التعامل ، فأسند الانتهاء للتعامل الذى استنفد أغراضه بتوفير زوجته واقتطاعها من المصروف اليومى ليدفع مقدم شراء عربة)

والجملة الثانية - وهى الأخيرة فى الفقرة كأنها تبين لنا (الجملة المفتاحية) " توقفت عربته فى الطابور " .

ومن هنا اتخذت صيغة النفى للإثبات والتوكيد :

ما كان .... إلا ...

ليبين أن هذه العربة لم تكن لتجئ وتقف فى الطابور بغير شيئين هما : التقشف وتشجيع صابرين .

الهوامش :

(١) حسنى سيد لبيب : طائرات ورقية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠

(٣) المصدر السابق ، ص ١١

(٤) المصدر السابق ، ص ١٢

(٥) المصدر السابق ، ص ٦١

(٦) المصدر السابق ، ص ٦٦

(٧) المصدر السابق ، ص ٣

(٨) المصدر السابق ، ص ٨٧

(٩) المصدر السابق ، ص ١٠

(١٠) المصدر السابق ، ص ٦٣

قــالت إنهــا قادمــة

لمحمــد المنصــور الشقحاء

١ – المرأة فى عالم الشقحاء القصصى :

يهتم محمد المنصور الشقحاء فى مجموعته "قالت إنها قادمة (١٩٨٧) " بالمرأة اهتماماً كبيراً ، فهى محور معظم قصصه ، وتقوم بدور بنائى فى موضوعية القصة وفنيتها .

* فى قصة "اللعبة" نرى "سماهر" تتزوج من "أحمد" ، ولكن يشرق فى سمائها "بدر" الذى كان قد اختفى من حياتها منذ فترة طويلة . لقد كان "بدر" – منذ الطفولة – تعرفه أسرة "سماهر" فردا منها "فلم يتابعوا لحظات وجوده فى الدار – التى كان يعرف كل زاوية منها – فلم يهتموا بدخوله أى غرفة مهما كان وضع من فيها ، ووجدت فيه الغرّ الذى أخذت تداعبه من خلال لعبة العريس والعروسة ، وإذا اكتشفهم أهل الدار يضحكون فى سذاجتهم ، ثم يقررون فى بلاهة : أن سماهر لبدر ، وبدر لسماهر [١] .

إن بدراً يفاجأ بزواج "سماهر" من "أحمد" ، فيتزوج من أختها الكبرى التى تعمل موظفة بإحدى الوظائف العامه – كما يقول القاص – وبالطبع لم يتزوجها من أجل الزواج، وإنما لأنه "وجد فى سماهر فردوسه المفقود ، فاستغل زواجه لمواصلة البحث عن أبواب يعود منها إلى كيانها كوجود مزدهر" [٢] .

والقصة تقترب من محاولات المبتدئين الذين يقلدون كتابة ما يطالعونه فى صفحات الحوادث ، وهذه القصة غير مترابطة لأننا لا نعلم السبب فى وقوعها بالكيفية التى وقعت بها فى القصة ، فهناك مقدمة عن زواج سماهر من أحمد وخطفه من صديقتها ، وما علاقة ذلك بعودة بدر بعد زواج الخطف هذا ؟ ومن ثم فنحن نقول إن بداية الحدث فى هذه القصة لا تؤدى بالضرورة إلى نهايته . أى أن الحدث الذى تصوره هذه القصة لا يمكن اعتباره

حدثا متكاملا له وحدة "فالحدث هو تصور الشخصية وهى تعمل" (٣) والكاتب حشد قصته بالأحداث ، مما جعلها ركيكة ومفتعلة .

وهذه القصة التى افتتح بها مجموعته من أضعف قصص المجموعة فنيا ، لأن القاص لم يستطع أن يمسك باللحظة التى يصورها ، والفقرة التى يبدأ بها .

* ونساء محمد المنصور الشقحاء قادرات على اقتحام عالم الرجال ، وتنفيذ ما يرون ، ففى قصة "الساعة الحادية عشرة نرى المرأة قادرة على أن تعترض طريق الرجل ، وتأخذه معها إلى بيتها (!!) .

يقول عن "بنان" التى شاركت الراوى البطولة (!) فى هذه القصة : كانت بنان" صورة باهته من المرأة التى أبحث عنها . وقفت ذات يوم فى الطريق الذى أجتازه يوميا إلى مقر العمل ، لمشاركتى الطريق . كانت غير مبالية بما يقال :

– لماذا لا تشرب عندى فنجان قهوة ؟

– ليس لدىّ مانع .

– إذن لن تتأخرّ.

ترددت كثيراً ، ومع ذلك شربت فنجان القهوة ، ليكون مرحلة جديدة أخذت تسم أيامى القادمة" (٤)

* ونساء الشقحاء فى هذه المجموعة قادرات على الخطيئة ، واقتراف الرذيلة دون أن يطرق لهن جفن ، ويتسببّْن فى الفضيحة والموت لأهاليهنَ وأزواجهن . فنرى البطل ذا الأربعين عاما فى قصة "رباط لا يعنى شيئاً" غير متزوج ، ويتُّهم بأنه كان عند المرأة فى الليلة التى مات زوجها فى آخرها :

"لم يستطع من خلال الحوار أن يُدافع عن نفسه :



– لقد كنت عندها تلك الليلة .

– أى ليـلة ؟

– الليـلة التى توفى فيهازوجها على سُلَّم الدار.

لقد كان زوجها مسافراً فى مهمة عمل ، وفى الصباح لقيه الجميع مستلقيا أمام باب العمارة ، وقد تصلبت أطرافه . مات بالسكته القلبية" (٥)

* وقليلة هى اللحظات التى تواجه فيها نساء محمد المنصور الشقحاء أنفسهنّ فيرين فعلاً أنهنّ ضعيفات ، ومطاردات من الجميع (الأب ، الأم ، الأخ ، الزوج ، المجتمع).

فى قصة "قالت إنها قادمة" نرى مأساة المرأة التى لم يجعل الراوى لها اسماً ، وكأنها – عند الشقحاء – تنطق بمأساة النساء جميعاً :

"إننى أقف وحيدة ، لا أحد يهتم بى ، أبى أيضا لا يعى أن لى دوراً ، وأننى كيان من لحم ودم ، لى مشاعرى وأحاسيسى ، لى مقدرتى فى أن أقول لا ، بكل ما فى أعماقى من مقدرة" (٦)

لكن هذه المرأة التى تصرخ بكل قوة – للأسف – صرختها غير مقنعة ؛ فهى حينما تركب سيارة الأجرة مع رجلين غريبين "أحدهما قدم من وراء البحار للعمل ، والثانى لزيارة أسرته" (٧) لم تقل لا لذلك الذى حاول أن ينتهك حرمه جسمها ، ولا ندرى هل كان ذلك تعالياً ممقوتا أم ضعفاً رخيصاً ؟

"كان الطريق طويلاً ، ونحن نجتازه اختفت الشمس ، وتسرُّب الظلام إلى العربة التى تسير وحيدة ، وإذا بيد الثانى تتسلّل ، تبحث عن شئ ، لا أدرى ما هو . لم أقل "لا" صمتُّ . قررت أن أتجاوز المحاولة" (٨) وعموماً لم يوفق محمد المنصور الشقحاء فى رسم صورة البطلة المحبّة ، أو العاشقة ، أو المخطئة ، فهى مُقْحمة فى عالمه ، لأنه يأتى بكثير من الأحداث ولا يركز على حدث واحد يكون بؤرة اهتمامه ، فتتحوّل القصة عنده إلى خبر

أو مجموعه من الأخبار . و "القصة القصيرة ليست مجرَّد خبر أو مجموعه أخبار ، بل هى حدث ينشأ بالضرورة من موقف معينٍ ، ويتطوّر بالضرورة إلى نقطة معيّنه يكتمل بها معنى الحدث" (٩)

٢ - صـــورة الأم :

تمثل الأم فى عالم الشقحاء القصصىّ عاملاً مغايراً ، إنها تمثّلُ الأسرة والضبط الاجتماعى ، فهى ترفضُ أن يتزوّجَ أبنُها زوجةً ثانيه ، ويكرّر ، مع امرأة أخرى ، ما فعله أبوه معها . يقول البطل فى قصة "انتماء آخر لمرحلة متقدّمة" :

"حتى أنتِ يا والدتى تطردينني : إننى ابنُك الكبيرُ ، والقائمُ على شؤونك . لماذا كلُّ هذا؟ لست أوّل من يتزوج امرأةً أخرى على زوجتِه . هل نسيتِ والدى ؟ لقد غادرنا أطفالاً لا نعى ما حولنا . وهاجر دون أن يدرك مسؤولية وجود أطفال ، وعندما غدونا رجالاً عاد مع زوجة أخرى وأطفال أخرين ، هم أشقائى الآن ، وأنا المسؤول عن استمرار وجودهم حتى يعرفوا طريقهم .

لقد عَرَفتِ معنى وجود المرأة الثانيه ، لذا كنتُ أتوقّعُ ترحيبك وأنتِ تدركين مقدار معاناتى منها ، وحرصى على استمرار حياتنا من أجل أطفالى ، ولكن كان علىَّ أن أهرب من الجحيم الذى أنا فيه" (١٠)

من الطبيعى أن يفكر الأبن فى امرأة أخرى تُسعدهُ زوجةً ، إذا وَجَد فيها كلَّ الأشياء التى يبحث عنها ، والتى فَقَدَها فى زوجته الأولى ، لكن الأم لم تنس تجربتها مع زوجها الذى تزوّج عليها ثانية ، ومن ثم فهى ترفض أن يكرر ابنها التجربة مع امرأة أخرى .

وفى قصة "قالت إنها قادمة" نجد الأم تراقب ابنتها حتى لا يزل بها قدم ، أو ينحرفَ بها طريق" . ومن ثمّ فالابنه تشعر بأن أمُّها معها فى كل وقت .

تقول الابنه المراهقة : "ذاتَ يومٍ وجَدَتْ والدتى صورتَه معى ، أقامت الدنيا ولم تُقعدها. قرّرتْ إحراقى بمنعى من الذهابِ إلى المدرسة . أغلقت جميع الأبوابِ فى وجهى حتى وأنا قادمة إليك كانت تأتى معى" (١١)

ومجيئها مع ابنتها فى الجملة الأخيرة مجيئ مجازى ، بمعنى أن الأبنه تُحس رقابة أمِّها اللصيقة لها ، وتُحس أن أمُّها تقيمُ حولها سياجا قويا . وما هو بسياج أو سور ، وإنما هو خوفُ الأمِّ من سقوطِ ابنتها فى مجتمع إسلامى يُجِلُّ الطُّهْر ، ويَنشدُ الفضيلة .

٣ - القــاص ، وواقعـــه :

مما لا شك فيه "أن القصة أقرب أنواع الأدب إلى واقعنا الاجتماعى ، وإنما نقول أقرب ، ولا نقول إنها نفس واقعنا ، لأن أى نوع فى الأدب والفنون عامه مهما قرُب من تصوير الواقع لا ينقُلُه نَقْلَ آلاتِ التصوير ، وإنما ينقله من خلال صاحبه ، وكما تراءى فى مخّيلتهِ ، فالقصاص مهما كان واقعيا لا ينقُلُ الواقع طبْق الأصل ، وإنما يحذف ويضيف فيه حسب إرادتِهِ الفنية" (١٢)

ومن ثم فنحن لا نبحث فى قصص الكاتب لنرى صورة المجتمع ، وإنما نقرأ القاص لنرى عالمه (المُتَخَيَّل) من خلال أداة اللغة ، فماذا فى عالم الشقحاء القصصى ؟

إنه عالَمٌ "يخالفُ أجواء عالَمِه المعيش – وهذا لا ينتقِصُ منه فنّيا – فإن نماذج المرأة التى يُقدِّمها فى عالمه (المُتخيَّل) لا تُوافق صورة المرأة فى عالمها الواقعى ، أو على الأقلّ فى عالمه الصغير الذى يعيش فيه (مدينة الطائف) .

لقد رأينا بعض النماذج الفنية سابقا ، يمكننا أن نضيف إليها عدة نماذج هنا :

· نمــوذج المرأة المطــاردة من الأسرة ، التى تريد إجبارهـا على زواج غير متكافئ ، فتصرخ :

:إننى لا إريده زوجاً ، إنه إنسان غير مبالٍ ، إنسان "فقير وأخلاقه تجارية" (١٣) وطبعاً ، لن يستجاب لها .

– إنها نموذج "غير مقنع ، فلو استطاعت الصراخ ، ولو سُمح به لها ، فيمكنها أن ترفضه حتى النهاية ولا تتزوّجه .

٤ نمـوذج المـرأة / الصفقـة :

فى قصة "أحرف من رصيد الذاكرة" نرى البطل "معتمدا" يُكوِّن مع أحد الأشخاص الوافدين "مؤسسة للمقاولات" ويتزوَّجُ شقيقة شريكه لتكون روابط المؤسسة قوية" (١٤)

وحتى لو كانت هذه الصورة منتزعة من الواقع ، فقد فقدت التأثير لأنها تساق من خلال لغة مباشرة ، أقرب إلى لغة الخبر فى الصحف اليوميَّة . فالقاص لا يتأنَّى ليرسم صورة الشخصية من خلال السرد ، أو الحوار ، أو الأحداث . ولا يتوقف أمام حدث لينميَهُ ويصل به إلى النهاية ، ففى هذه القصة نفسها يقول بعد ذلك :

"أخذت الأيام ترسم خُطوطاً جديدة فى طريق حياته بمقدم "فائقة" من غربتها . لتسكن وحيدة فى دار أسرتها المطلة على الجانب الشرقى من المدينة . كان اللقاء صدفة . أخذ يلاحقها وهو يشك فى هويتها ، وصرخت :

– معتمد

– فائقة

وأخذت الذكريات تنهال" (١٥)

إن مطلع الفقرة "وأخذت الأيام ترسم خطوطا جديدة فى طريق حياته" توضح لنا أن القاص يحكى ويقص عَنْ ، ولا يُقدِّم لنا فعل القصِّ نفسه . إنه كمن يلخص قصة ، لا مَنْ يقُصُّ قصة .

ويمكن أن نمثل لذلك أيضا بحديثه عن بطلة قصة "الاختيار" التى لم تَرَ أباها أبداً حتى حينما كانت طفلة ، والتى صمم أقرباؤها على عَدَم إتمام زواجها من الرجل الذى اختارته ، فهَرَبت معه ، وعادَت إلى مدينتها الصغيرة ، طبيبةً ، بعد فترة .

يقول القاص عن لقائها بأبيها :

"وبينما هى تتجوّل بين المريضات فى الأقسام الداخلية برفقة أحد الأطباء ، اختلست النظر فجأة إلى أوراق كانت بين يديْه رَمَى بها جانبا وأخذ يشاركها فى تشخيص مرض مريضه . عجوز أخذ يئن بشكل محزن . تسمُّر نظرها على الاسم ، إنه اسمها . وخطفت الأوراق الأمر الذى أثار انتباه زميلها . وأخذ يشرح لها وهما فى ممرات المستشفى حالة المريض . وأصرّت على مرافقته لمشاهدته ، وتذكّرت الصور وإيصالات النقود المحوّلة . وانداحت دمعة صغيرة فوق خدِّها وهى تمدُّ يدها لجسِّ نبض المريض ، الذى ما إن فَتَح عينيه حتى همس بصمت :

- كيف حالك يا ابنتى ؟

وانكبّت عليه تلْثمُهُ أمامَ المرضَى ، غير عابئة بنظرات الجميع ، وهى تبكى بشكل لم يكُنْ له مثيل "فى حياتها ، وتذكّرتْ مقعَده الخالّى فى مجلسِ الأسرةِ منذُ أن أدركتِ الحياةَ ، وشعرت أنه قدِم مؤخراً ليكون لحياتها معنى بوجوده" [١٦]

فهل هذه الصورة صورة حقيقية ؟ وما دور اللغة هنا فى رسم الصورة ؟ .

٣ - لغـــة المجمـــوعة :

إن اللغة فى المقطع السابق هى التى أساءت إلى الصورة التى يُرِيد القاص أن يرسمها، وجعلتها قريبة من صور الميلودراما الفاجعة [١٧] : فلغة القاص هنا غير دقيقة ، ومليئة بالزوائد التى كان يجب عليه أن يتخلص منها ، أو يبترها ، ولا يقع فى شِراكها ، حتى يُقدّم لنا نصوصاً جميلة مُقْنعة .

– فجملة "بين المريضات فى الأقسام الداخلية" يمكن حذفها .

– وجملة "اختلست النظر" غير مناسبة ، لأن الطبيب فى الجملة التالية ، أخذ يناقشها فيما تختلس إليه النظر .

– جملتا "تشخيص مرض مريضه . أخذ يئن بشكل محزن" غير ملائمين ، والتحرير فيهما غير موفق ، لو قال : "أخذ يحدثها عن مريض كان يئن.." لكان أفضل .

– "وهى تبكى ، بشكل لم يكن له مثيل فى حياتها" ركيكة ، ولا تضيف للبناء شيئاً ، ومن الأفضل حذفها.

– جملة "منذ أن أدركت الحياة" ليس لها مبرّر ، فقد قيل مثلها فى المقطع الأول من القصّة .

– الجملة الأخيرة فى المقطع السابق ، والتى تقول :

"وشَعَرت أنّه قدم مؤخراً ليكون لحياتِها معنى بوجوده" من الأفضل حذفها.

إن عالم محمد المنصور الشقحاء القصصى تفسده كثيراً لغته التى فيها الكثير من الزوائد التى يجب إبعادها ، وليتذكر دائماً أن القصة القصيرة الجيدة "لا ينبغى أن توجد كلمة زائدة أو غير ضرورية فيها" (١٨)

* وإذا كان الشقحاء يستخدم فى معظم قصصه لغة نثرية تعنى بسرد الحدث مباشرة ، فإننا نراه – أحيانا قليلة – يستعير من الشعر بعض جماليات تعبيره من خلال الرسم بالصور ، ويمكننا الإشارة إلى مثلين من ذلك :

فى قصة "اللعبة" بعد أن تزوج "بدر" أخت حبيبته السابقة "سماهر" :

"أخذت بقعة الحدب تكبر ملتهمة مساحات أخرى من الوجود معلنةً النكبة الشاملة ، إذ أن "بدر" وَجَد فى "سماهر" فردوْسه المفقود ، فاستغلّ زواجه لمواصلةِ البحث عن أبواب

يعود منها إلى كيانها كوجود مزدهر" (١٩)

وفى "قالت إنها قادمة" يقول فى مطلعها :

كان القدوم متأخرا جدا . لذلك زرعت الحالة فى مقلتيه دمعة كبيرة ... قالت إنها قادمة... ماذا تريد منه ؟ إنه شئ بال انتهى منذ خمسين عاماً ، وسوف تتراكمُ أعوامُ الانتهاء ، حتى تصل النهايةُ الأخيرة" (٢٠)

وشعرية اللغة تقوم بدور بنَاء فى القصة – إذا أُحْكِمَ توظيفها ، فهى تُدْخِلُ القارئَ فى عالم الحُلْمِ المتَخَيِّلِ ، وتجعلُه مهيّأ لطقس القصِّ ، شريطة أن تُسهم هذه الشعرية فى بناء الحدث ، وإثراء السَّرْد ، ورسم الشخصيَّة . بمعنى : أن تكون لبنة فى البناء القصصى يصعُبُ انتزاعها منه ، وإلاّ انهدم البِناءُ من أساسه .

وفى هذه اللمحات القليلة ، التى يستخدمُ فيها الشقحاءُ شعرية اللغة ، ينجح كثيراً – لا لأنه شاعر ، صدرت له من قبل عدة مجموعات شعرية (٢١) وإنما لأن الشعرية تقوم بدور بنائى فى النص القصصى .

الهـوامش :

(١) محمد المنصور الشقحاء : قالت إنها قادمة ، ط١ ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ ، ص ١١

(٢) المصدر السابق ، ص ١١

(٣) د. رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٣٨ ، ٣٩

(٤) محمد المنصور الشقحاء : قالت إنها قادمة ، ص ٣٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٥٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٥٤

(٨) المصدر السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥

(٩) د. رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص ١٣٧

(١٠) محمد المنصور الشقحاء : قالت إنها قادمة ، ص ٥٩ ، ٦٠

(١١) المصدر السابق ، ص ٥٤

(١٢) د. شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ، ط٥ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٨

(١٣) محمد المنصور الشقحاء : قالت إنها قادمة ، ص ٧٤

(١٤) المصدر السابق ، ص ٨٤

(١٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥

(١٦) المصدر السابق ، ص ٦٦

(١٧) "الميلودراما" يعمدُ المؤلفُ فيها إلى تكثيف العاطفة ، والمبالغة فى إبراز الأنفعال . يحكى عن أفعال مثيرة تهدفُ إلى تعليق الأنفاس .. مسرفة فى بساطتها ، ومُغرقة فيما يحدث من مصادفات ولمسات من العاطفة المسرفة الكاذبة والنهايات السعيدة" انظر : د. محمد التونجى ، المعجم المفصل فى الأدب ، جـ٢ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ ، ص ٨٤٤ ، ود. جبور عبد النور : المعجم الأدبى ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٤ ، ص٢٧٥ ، ٢٧٦ .

(١٨) عمر الدسوقى : دراسات أدبية ، ط٢ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د. ت ، ص ٤٠

(١٩) محمد المنصور الشقحاء : قالت إنها قادمة ، ص ١١

(٢٠) المصدر السابق ، ص٥١

(٢١) يقول الغلافُ الأخير للمجموعة التى نحنُ بصددها إن للشاعر ثلاث مجموعات شعرية هى : معاناة ، وبقايا وجود ، ومقاطع من أوراق عاشق .

"لعبة يباركها الشيطان"
لعنتر مخيمر

★★★

عنترمخيمر ، واحد من قصاصى الجيل الذين استطاعوا أن يؤصلوا ويرسخوا تجربتهم القصصية ، وإن يؤكدوا ذواتهم الخاصة فى الإبداع القصصى . وعنتر مخيمر نشرت كتاباته منذ مطلع الستينيات فى الأدب ، والأديب ، والرسالة ، والثقافة ، وسنابل ، والأديب، وصوت الشرقية ... وغيرها من المجلات الأدبية المصرية والعربية ، وقد أصدر على نفقته منذ احدى عشرة سنة مجموعة قصصية بعنوان "الناس والعيب" وها هى مجموعته الثانية "لعبة يباركها الشيطان" تقدمها مجلة "صوت الشرقية" كحلقة أولى فى سلسلة "مطبوعات صوت الشرقية" ، التى نرجو لها أن تستمر حتى تقدم الأصلاء والموهوبين فى مجالات الإبداع الأدبى المختلفة ...

تضم المجموعة ثمانى قصص قصيرة نشرت فى الثقافة ، والكاتب ، وصوت الشرقية ، وروزاليوسف ، والإخاء.

وسنتوقف أمام ثلاث قصص فى المجموعة ، لنلاحظ من خلالها سمات الفن القصصى عند عنتر مخيمر.

أولى هذه القصص هى "الآباء عندما يفهمون الآباء جيدا" (ص١٧ - ٢٦) والملاحظة الأولية على العنوان أنه تقريرى ومباشر ، كعناوين المقالات . تبدأ القصة هكذا :

١ - "يا أبى . أنظر

أرسل الأب بصره إلى المحل التجارى الذى أشار طفله اليه على حين استطرد الطفل قائلاً :

أريد هذه اللعبة .

أمعن الأب النظر فى الواجهة الزجاجية للمحل حتى وقعت عيناه على اللعبة . راقه منظرها.

"لعبة جميلة فعلا ، ولكن عيبها فيما يبدو أنها غالية".

بهذه الجمل القصيرة أفصح عنتر مخيمر عما يريد أن يقدمه فى هذه القصة :

الطفل تعجبه لعبة .

اللعبة تروق الأب ايضا .

لكنها غالية ...

موقف انسانى بسيط يمكن أن يتكرر مع كل أب له أطفال يحبون أن يقتنوا اللعب !

فى الذروة نرى هذا الموقف :

٢ – هتفت الأم على الفور :

– تريد أن تشتريها له .. أليس كذلك ؟

هز الأب رأسه قائلاً :

– نعـــم

– ألم أقل لك أنت الذى ستفسده ؟

ويشترى الأب اللعبة لابنه ويراقبه فى حنان :

٣ – "ما أجمله حين يبتسم .. وهذه اللمعة الحلوة التى تشع من عينيه ما أروعها .. لقد أشرق وجهه بفرحة جعلته يبدو ملائكياً حقا ، الأبناء زينة الحياة الدنيا ، أبناؤنا ثمار قلوبنا .. رياحينها ، ويدور الحوار بين الأب والطفل والأم :

٤ – مسرور يا حبيبى ؟

- جـــدا يـا أبـى .

- إذن قبلــة لأبيك

قبله الطفل بحرارة

- وقبلة لأمك حبيبتك

ارتمى الطفل على صدر أمه مرغ شفتيه على صفحة وجهها فاحتضنته فى حنان جارف وغمرته بقبلات تلتهب حباً .

همس الأب فى سمع الأم :

- ما رأيك ؟ كم تساوى فرحته الآن ؟

ارتسمت فى عينها نظرة تفيض حبا .

- تساوى الكثير ... لا تقدر بمال ثم بعد أن تنهدت بحرقة :

- ولكن ... ما العمل الآن ؟ ليس معنا الآن غير قروش .

قاطعها الأب قائلا :

- ربنا كريم .. لا تحملى هما .

(وتنتهى القصة)

ومن الملاحظ عليها :

أن الجمل قصيرة مركزة . واللغة بسيطة تقترب من روح لغة حوار الشعب رغم صياغتها الفصيحة وهذا شئ يحسب لعنتر مخيمر حيث أن لغته غير مقعرة .

لكن القصة كلها ماذا أرادت أن تقول . هل أرادت أن تقول الجملة التى أثبتناها فى المقطع المختار الرابع "ما رأيك ؟ كم تساوى فرحته الآن ؟ هل هى دعوة لأن تدخل السرور

على أبنائنا ، حتى لو أرهقت ميزانيتها . هل هى دعوة لصرف ما فى الجيب على فلذات الأكباد ، وسيأتينا ما فى الغيب .

على كل حال ، هذه القصة - فى نظرى - تبعد كثيرا عن فن القصة القصيرة بقدر ما تقترب من المقال ، إن فيها مناقشة وتحليلا وتقريرية ... لا تحتملها القصة القصيرة ، ثم أن هذا الروح الشفاف (الفن) لا تراه يسرى فى أوصالها ... وإن كشفت عن نفس رقيقة مرهفة فى براءة تحب الأطفال ، وتنفق كل شئ من أجلهم ...

★★★

القصة الثانية "طائر مكسور الجناح" (ص٤٣ - ٤٨) وهى قصة جيدة تحدثنا عن شاب مشلول وسيلته كى يطل على العالم - كرسيه المتحرك . القصة . لقطة ، هذا الشاب يحاول أن يقيم علاقة حب من خلال النافذة . ومن الافتئات والظلم لعنتر مخيمر هنا أن ننقل جزءا دون جزء ، لأن القصة كل متكامل ، وصياغتها شفافة تقترب من الشعر المنثور . انظر هذا المقطع :

أخذ ينهل بعينه من نبع جمالها

لم تمهله الحسناء . والتفتت ناحيته فجأة يا للسحر .

ليصمد لإشعاعات عينيها هذه المرة

أمن العيب أن يهرب من عينى عذراء ؟ " والقصة بناؤها محكم فالقصة تبدأ هكذا :

منذ أسابيع .. ومع بدء ايام الربيع .. درج على أن يقضى وقت ما قبل الغروب خلف نافذة حجرته (وهذه النافذة شئ هام فى حياته فعن طريقها يعايش الحياة والناس) ...

ولا نعرف أن الشاب مشلول إلا فى آخر سطرين من القصة :

"ودفع الشاب مقعده المتحرك ومضى به إلى مكان كل يوم خلف نافذة حجرته" ...

ونرجع إلى بداية القصة ، لنعرف أن النافذة شئ هام فى حياته .. لأنه عن طريقها يعايش الحياة والناس ...

كل كلمة فى هذه القصة بحساب ، وهكذا يكون الفن جسما حيا لا يمكنك أن تبتر شيئا منه ...

القصة الأخيرة التى نلتقى معها هى "الأمل وأحزان القلب وهى أولى قصص المجموعه (ص ٥-١٦) وأكثر القصص فنية ، وهى فى خمسة مقاطع وتحكى قصة رجل ماتت طفلته، ورحلته معها إلى المقابر ، ولكن هناك أملا جديدا ، أن امرأته حامل و "الجنين هذه المرةأكثر حركة من الجنين السابق .

- يبدو أن الجنين سيكون هذه المرة ولدا .

- ولد ...بنت ... المهم أن يعيش .

ومن القصص الثلاث التى عرضنا لها فى المجموعة ، والقصص الخمس الأخرى (التى لم نعرض لها لضيق الحيز) نستطيع أن نؤكد :

١ - أن هذه المجموعة خطوة متقدمة على طريق عنتر مخيمر الفنى .. باستثناء قصته : الأبناء عندما يفهمون الأبناء جيدا ..

٢ - ولع عنتر مخيمر بالحديث عن الإنسان البسيط ورغباته البسيطة فى الحب والدفء، وحقه فى أن يحلم .

٣ - الجمل عند عنتر مخيمر قصيرة مركزة ، لكنه فى تجاربه القصصية مازال واقعا فى إسار الحكى نفهم هذا من طغيان الفعل الماضى على جمله القصيرة يقول فى قصة "الأمل وأحزان القلب" .

ظلت فى غيبوبتها . ترقرقت عيناه بالدموع . حول عينيه عنها سريعا خشية أن تستيقظ فتبصر دموعه فوقعت نظراته على المولودة الميته . تسمرت عيناه للحظات . تلاحقت فى

عنف دقات قلبه . تخبطت أنفاسه ، لقد أثار المنظر فى نفسه هولا ورعبا . بل عرته رجفة شديدة . منظر ابشع من أن يحتمل . خرج من الحجرة مذعورا أسرع فى الحال إلى الحجرة الأخرى . ووقف ينظر عبر النافذة المفتوحة إلى لا شئ .."

فنجد فى الفقرة أثنى عشر فعلا ماضيا مقابل أربعة أفعال مضارعة . وهذا يظهر لنا أن عنتر مخيمر ما زال واقفا فى أسر الماضى (الحكى عن) ونرجو أن نجد فى مجموعته القادمة الفعل المضارع وقد أخذ دوره فى قصصه القصيرة .

٤ - الفاعل فى هذه القصص : الغائب فى سبع قصص والمتكلم فى قصة واحدة . (هل يعنى هذا ألا أن ينحاز إلى قضية ، وعنتر مخيمر فى هذه القصص يراقب من الخارج ، ينظر ، ولكنه لا يشارك . هل يخاف هول التجربة ؟ أشك فى ذلك . حيث أن القصة الوحيدة التى فيها الفاعل هو المتكلم أو الراوى قصة فيها جرأة فى استعمال ضمير الأنا حيث أن الراوى السيد يتحدث عن تجربته مع زوجة البواب (قصة : فى الوحل ص ٥٧ - ٦٦).

٥ - الحوار فيه دقة ، وفيه حس ساخر (أنظر قصة اللعبة القذرة ص ٧٥ - ٨٠) مما يجعلنا نطلب من الصديق عنتر مخيمر أن يجرب امكاناته فى كتابه المسرحية فهل يجرب الآن امكاناته بعد أن استحصدت مواهبه ...

ان مجموعة (لعبة يباركها الشيطان) لعنتر مخيمر ، مجموعة قصصية جيدة ، تجعلنا نأمل خيرا فى عطائه الوارف ، وفى انتظار مجموعاته القصصية التالية .

"الليــالى الطــويلة"

لمرعى مذكور

قصص للهامشيين ، ولغة ليست محايدة

"الليالى الطويلة" هى المجموعة الثانية للقاص مرعى مذكور بعد مجموعته الأولى "الهزيمة امرأة" التى أطلعتنا على قصاص متميّز ، يحاول أن يبنى لغته الخاصة ، التى يقدّم من خلالها "الصعيد الجوّانى" بأحداثه ، وناسه ، وعبقرية مكانه من خلال حس ساخر وإدراك واعٍ لدور المفردة اللغوية ، فى بناء القصّة ، مما يذكرنا بالراحل الكبير يحيي حقى فى كتاباته المتميزة .

١ - قصص للهامشيين :

يحفل عالم مرعى مذكور القصصى بالهامشيين ، وأحداث حياتهم البسيطة التى تؤرقهم ، ويرونها كما لو كانت مشاكل كونية .

فى قصة "الليالى الطويلة" نجد والد الراوى "انكسر ظهُره ، وبَرَك ، ولم يبق منه سوى عينين جافتين لامعتيْن" (١) فقد خرجت الفرس التى كان يحس بوجوده على ظهرها ، ولم تعُدْ ، وتُحس أن ضياع الفرس ، أو خروجها وعدم عودتها ، يمثّل مشكلة كونية للأب ، وللأسرة ، والقرية :

"دارنا تقع فى سُرّة النجع ، والمنافذ كلُّها ، أصبحت تُفرّغُ فى دارنا ...ترك أبى القعدة وجَلَس وحده فى حوش الدار ، سرح وعينه على الباب الذى خرجت منه الفرس ليلا ، وأمى تلحظ مخضوضة ، وعيناها فزعتان ، ووجهها من الحزن قشرة لحم مقدّدة ... تأتى لأبى بالحمْل المصنوع من وبَر الجمال ليجلس عليه ، ينظر إليها ، ويظلّ ساهما ولا يتكلّم ، فتعود أمى تلطمُ وجهها ... لازَمَ أبى دارنا ، وانزعجنا وأمى ترفعُ الزاد من أمامه كما هو ، وهو

صامت والخوف يقتلنى ، وأنا أرى كلٌ واحد مشغولاً بشغلته" (٢)

وفى قصة "قادمون" يأتى الغجر إلى النجع ، فيُحدث مجيئُهم خلخلةً فى ثبات القرية الظّاهر ، ويتبدل الواقعُ إلى واقع آخر :

"أكَلَ الرِّجال بنِفس ، وضحكوا على غير عادتهم – وبَخّوا جلاليبهم البيضاء ، ومرُّوا عليها بأطباق الصّاج ، نقعوا نبابيتهم فى الزيت ، وسحبوها فى أيديهم ، قصعوا الطواقى فى مؤخرات رءوسهم ، ولمعت الشيلان على أكتافهم مثل القادمين من سَفر . جفلت النسوة فى نجعنا ، فَنْجلَتْ كلُّ واحدة عينها على رجلها لتستر نفسها فى طوله . بدلاً من الحيّة التى تلعبُ ملعوبها مع الجدعان ، وتسلبهم المال والعافية" (٣)

ويقوم "حفنى أبو رية" فى هذه القصّة بدور القوّاد للغجريّة الحيّة ، وهو بائع الليمون ، المفضوح . ويؤكّد البعض فى نهاية القصة أن الحيّةُ وجب قتلُها . لكن مَنْ يَقدر و قَدْ وقع الجميعُ فى شباكها ؟

وأبطاله الهامشيون قد يحلمون بالثراء ، مثل "قناوى" بطل قصة "اغتيال" الذى يترك قريته من أجل كومة اللحم ، يبحث عن رزق فى المدينة التى يعيش على هامشها ، ويأخذُ زوجته الشابه العفيّة ذات النُّضَارة معه . ويغضب عليها مَرّةً ، فتختفى فترةً وتعودُ ، وقَدْ جَرَفَها طوفانُ الرذيلة ، فتحْمِلُ ، وتُسَمُّ ، وتموت ويصعد القناوى المئذنةَ التى تشقُّ عنان السـماء . ولا ندرى هل هى عودة إلى الله ، أم سينتحر بعد أن خاب المسعى ، وضَلَّ القصْد .

٢ – لغــة السَّــرْد :

لاحظنا فى المقاطع السابقة التى نقلناها من المجموعة أن لغة السرد عند مرعى مدكور تحاول أن تنقل الحدث بطزاجته دون أن تتدخَّل إرادةُ القاص فى توجيه الحدث ، فكأنَّ القاصُّ يُخفى أثر صنعتِه . كما تحاول اللغة أن ترسم بألفاظها صورة للشخصية

القصصية ، وتنجح كثيراً فى ذلك . ولنأخذ قصة "بهلول" مثالاً .

إنها تحكى قصة صراع محتمل بين النجع الشرقى والنجع الغربى ، بسبب رغبة شيخى النجعين فى الترشيح لأحد الإنتخابات ، ويتجمع شبابُ النجعين المستنيرون ، ويقررون ترشيح "بهلول" الأبله ، ويسيرون فى الإجراءات . و "بهلول" لا يأبه بشئ ، ويوم الانتخابات يُقتلُ "بهلول" ويُفاجأ شبابُ النجعينْ بموته .

أما نقل الحدث للقارئ ، فيمهُدُ له على لسان الراوى بهذه الفقرة : "واحد قال لواحد ، والواحد قال لواحد . وانتشرت الحكاية بين شباب نجعنا ، أصبحنا فى كل قعدة ، وفى كل وقفة لعبة نحكيها لأنفسنا ، وللناس ، ونموت من الضحك" (٤)

فهو بهذه الجمل القصيرة التى يتكرر فيها الفعل (قال) مرتين ، ثم ترد فيها أفعال "انتشـــرت الحـــكاية" ، "نحكى" ويتحدث عن زمن القص" وهو الزمن الذى ينهض فيه السرد" (٥) ، ويدخلنا من خلال شكل يقترب من تراثنا القصصى فى "ألف ليلة وليلة" و"المقامات" حيث هناك تفريق دائم بين زمن القص ، وزمن الوقائع .

– أما زمن الوقائع فيبدأ بمجيئ شاب مع وفد النجع الغربى ، وحديثه عن فكرة ترشيح البهلول (الذى لم يشر إليه النص صراحة ، وإنما أشعرنا به من خلال الحديث) :

وقال : إن الفكرة لا تخر الماء .

وقال : إنها ستشعل الرؤوس الكبيرة زمنا طويلاً ، ونقعد أياماً نضحك ، ونضرب الطبل، ونلف بالرّايات ، ونسدّ الطريق ، ونجوب النجوع المباشرة ، ونهتف للبهلول" (٦)

ورغم أنها فكرة عابثة ، إلا أن "الحكاية دخلت فى الجد" وأخذوا يعملون دعاية للبهلول ، بعد القيام بإجراءات ترشيحه "ورصصنا زجاجات الحبر والصبغة الحمراء ، والكركم ، والورق العريض ...صفصفت كتاب النجع على سيدنا . وانصرفنا إلى الحيطان وقلوع المراكب التى تحل علينا . نمّلت أيدينا من الكتابة ، وأصبحت قلوع المراكب رسالتنا لكل

الناس :

- البهلول لا يســـرقكم .

- البهلول رجل الجميع .

- مع البهلول ... أنتم فى أيد أمينة (٧)

ومن المقاطع السابقة نتبيّن سخرية الكاتب ، فكأنهم أخذوا الأمر جدا لا هزل فيه ، لدرجة أن كتاب سيدنا لم يعد يجد أحداً . والتعبير بـ "صفصف" ينتقل من الكتابى إلى الشفاهى ، ليعبر عن البيئة - بيئة الصغار ، الذين هم دون السن الذى يتيح لهم المشاركه الانتخابية ، ولكنهم يحبون المشاركة فى اللعب ، وقد وجدوا الفرصة فتركوا الكتاب ليقلدوا الكبار فى الكتابه على الحوائط ، وعلى قلوع المراكب .

والصغار يقدمون مرشحهم الأبله بالشعارات التى يقدمها السياسيون المحترفون المخضرمون "الكبار" ، مثل :

- فلان لا ينـــــاور.

- فلان لا يـسرقكم .

- فلان رجل الجميع.

فهل يرضى الآباء والكبار بهذه اللعبة السخيفة ؟

"تحملنا شتائم وإهانات وتضييقا فى المصروف ، وأوامر النوم مع المغارب ، وأزرقّت جلودنا من الكدمات والكرابيج" (٨)

أما وصف القاص للبهلول ، فهو وصف يُعمِّق المغزى القصصى ، فـ "البهلول" الذى تحمّس له الصبيان والشبان لترشيحة ، يقدُّمه المؤلف - بعد هذا الصخب - مُعُرفاً لنا ،

لأول مرة ، هكذا :

"ورجلنا - البهلول - ولا هنا ، كأنَّ الأمر لا يعنيه ، طيبته هى هى ، ضحكته هى ضحكته ، وريالته هى هى على صدره فى خيط طويل لا ينقطع ، ومع ذلك نحب البهلول الذى لا يكذب علينا ، ولا على الناس" (٩)

ورغم أن اللغة تبدو محايدة هنا ، ومهتمه بالوصف . إلا أن هذا الحياد مخادع ، فالمسكوت عنه ، اهتمام المرشحين المخضرمين بعملية الانتخابات (بينما البهلول ، ولا هنا، وكأن الأمر لا يعنيه) والمسكوت عنه أيضا من النص السابق تكثيف مرور المرشحين على الناخبين ، والتربيط معهم فى الفترة التى تسبق العملية الانتخابية ، مع الإسراف فى الوعود ، والكذب الذى لن يتحقق ، والخبث .

وحينما تعقدت المسألة - كما يقول القاص - وبدأ المرشحون يوزعون ضحكاتهم وابتساماتهم ويلوحون بأيديهم ، ويدخلون البيوت المفتوحة ، ويسلمون على الجميع ، ويحضنون الأطفال ، ويداعبون العجائز .. كان البهلول - رجلنا - كما هو . نفس قعدته المعروفةفى ظهر وابور الطحين . رأسه الصغير المسحوب - مثل البطيخة الكينجى - المحلوق دائماً بالموسى . فوق وجه مستديم الضحك ، وفمه المفندق على آخره ، والخيط الهلامى اللزج المنحدر من فمه المشقوق إلى صدره" (١٠)

هذا الرجل المسالم ، الأبله ، الذى لم يدخل الانتخابات وإنما أدخله الصبيان مرشحاً - كلعبة تكشف الإنتهازيين ، والمنتفعين ، والمدرَّبين على اللعبة ، والعارفين قواعدها .. هذا الرجل يموت عشية الانتخابات وتصف القصة موته بلغة مؤثرة ، دون أن تقول لنا من الذى قتله . "جاءت الحكومة ، وانتشر رجالها بنياشينهم الذهبية والطيور والرايات الصغيرة فوق أكتافهم ، وسدّوا دروب نجعنا ، وضربوا من وقف فى طريقهم .

فى الليلة الموعودة نمنا آخر الليل ، لكننا قمنا على صرخة "طخ" جارحة .

انطلقنا من بيوتنا مع الفزع ، وتدافعنا بين أرجل الكبار ، وكانت خيبتنا كبيرة عندما

وقفنا فى الحلقة الكبيرة على ضوء الكلوبات ، ووجدنا البهلول - رجلنا - على ظهره ، وعيونه واسعة مخيفة ، وخيط دموى أسود يتدلى من فمه المشقوق على آخره" (١١)

ومن الملاحظ على لغة مرعى مدكور فى السرد القصصى فى هذه المجموعة :

أولاً : أنها لغة تحفل كثيراً بالتصوير ، ولكنه ليس التصوير المأخوذ عن البلاغيين ، وعن كتبهم بالتعلم(١٢) بل التصوير المأخوذ من وعى الشعب بعد تقطير لغته ، ومحاولة تفصيحها .

ثانياً : تقوم بدورها فى تقديم الأحداث ، أو التمهيد لها ، أو الوصف .

ثالثاً : يقدّم بها صورا للشخصيات الرئيسية (وكل قصة عنده تحتوى على شخصية واحدة وأحيانا شخصيتين) ، وصورة الشخصية لا يقدمها دفعة واحدة ، وإنما من خلال جمل متفرقة ، فى ثنايا فقرات متعددة .

رابعاً : أن لغته ليست محايدة ، وليست على وتيرة واحدة ، وإنما تحاول أن تستكنه أعماق فعل القص ، وتقاطعه مع شخصية الراوى ، ولعل ما يمثل ذلك قوله فى قصة "الليالى الطويلة" المشار إليها سابقا - عن حال أبيه بعد فقد فرسه :

" ... قبل طلوع الشمس ، فرشت الحكاية نجعنا وطارت للنجوع المجاورة . ودارت الألسنة ، قالت : إن أبى انكسر ظهره ، وبَرَك ، ولم يبق منه سوى عينين جافتين لامعتين .

وأصبحت دارنا مثل قادوس الطحين ، تملأ بالناس وتفرغ من الناس ، وترن فيها الأصوات والمصمصات والأسى على خسارة المرماح . الذى ينظر إلى أبى والذى يُعلن عن وجوده باقتراح ... والذى يضرب كلمة فارغة .. وكثر الكلام ... اسماعيل عبد الحافظ - حامل كلام الله - قال : "نقعد قعدة عرب" . ضمتنى أمى إليها ، وبصّت إليه ، وسمعتها تسبه وتزوم فى غل :

- "المفجوع .. موت وخراب ديار" .

أتعاطف مع أمى وأكره إسماعيل الذى يريد خراب ديارنا كما تقول أمى ، لكننى أحتار وأفكر : ومن أين يأتى خراب الديار ما دام الرجال سيقعدون قعدة عرب فى باحة دارنا ، وسننحر الإبل وتعلق الكلوبات فى لحم شجرة الجيمزة ، ويسهر الناس للصباح ، وتكون ليلة من ليالى أبى ؟" (١٣)

٣- جمـــاليات المكـــان :

يهتم مرعى مدكور بإبراز جمالية المكان فى قصصه من خلال ما يمكن أن نسميه التتابع الصُّورى داخل المكان ، فتتجاور الصور فى القصة - بطريقة المونتاج لتجسّد النص الذى يريد القاص إنتاجه .

وهو بهذا يشترك مع كوكبه من كتاب القصة ، منهم : محمد حافظ رجب ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد جبريل ، ومحمد البساطى ، وبهاء طاهر ، ومجيد طوبيا .. وغيرهم فى اهتمامهم بالمكان عنصراً جماليا داخل النص القصصى ...

والمكان عند مرعى مدكور - فى هذه المجموعه ليس استاتيكيا جامداً ، وإنما دينامى له حركيته الخاصة ، وليست الجامدة المتسّورة بالحدود والأبعاد ، كما عند نجيب محفوظ ، وجمال الغيطانى ، وإدوار الخراط .

فى قصة "قادمون" يفد الفجر الغرباء إلى النجع ، فيرسم صورة للنجع من خلال الحركة التى دبت فيه ، فيختلط تصويره للنجع بالأشخاص والزمان .

" ... فى الليل دبت الحركة فى نجعنا .

نطّت الكلاب فوق حيطان البيوت ، وشدت نفسها للأمام ، وأطلقت نباحاً متصلاً غريباً .

سمى ولد ، وهو يقلب كتابه ، وغَمَزَ لصاحبه فى خوف .. "الكلاب قدّامها جن" !

وقف شعر الصغير وارتجف ، قال فى همس : إننا فى رمضان والعفاريت مقيدة .

زغدت امرأة زوجها فى ظهره ليتنبه للأمر .. وانفلتت صبية من صدر رجلها منقبضة القلب ، وتفنجلت عيون النجع :

امتدت يد إلى جراب بندقية ، وخرجت بلطة تضوى من مكمنها ، ولمع نصل سكّين حاد فى يد امرأة سافر زوجها للبلاد البعيدة .

وتردّدت الكلمات فى همس : "الملاعين .. ضربوا داير النجع" (١٤) ...

فى هذا المقطع نرى صورة النجع / الأشخاص / الزمان من خلال انعكاس الحدث القصصى وهو قدوم الغجر (الذين يمثلون مجتمعا طارئا ، مغايرا قد يعنى لدى البعض المتعة الرخيصة ، أو عدم الانضباط الخلقى ، أو الخوف من السرقة .. الخ) فتختلف نظرة شخوص النجع للآخر من خلال تصوير الحركة التى دبت فى النجع (أو من خلال صورة النجع فى حركته).

لقد دبّت الحياة فى النجع ، ومن المستحيل أن يعود إلى ثباته القديم . ولقد تماهى النجع فى البندر قرب نهاية القصة ، فلم يعد النجع القديم إياه .

"فى ليلة واحدة "تبندر" نجعنا : البنات لبسن الأحمر والأخضر والأصفر ، ونام الشعر بالصابون تحت الطُّرَح الزاهية ، وزادت الحركة - مع ذلك - على بائع الليمون . اندلق اللبن مرات ، وانكسر خاطر البنات ، وشاف الكوّاء عمله .. قال البعض إنها هوجة الطاعون" (١٥)

إن التغيُّر المفاجئ الذى أحدثه الغجر فى النجع مؤثر وقاتل مثل الطاعون . ويكشف هذا المقطع الأخير عن رؤية القاص لنجعه وخوفه من تبدُّله وتَغَيُّره ، ورغبته فى ثباته وعدم تحوُّلة . ولكن هل من الممكن أن يبقى ذلك الثبات / الحُلْم المغلوب على أمره ، وقد أتى الطاعون ؟

ولعل كلمة "الطاعون" تفسر كيف كان التغيير حادا وعنيفا فى النجع . ومن خلال

المقطعين السابقين كيف تداخلت الحركة الصوريّة "المونتاج" فى الزمان / المكان/ الأشخاص فَحَدَث التغيير ؟ فى قصة "اغتيال" حطمت رحال "القناوى" فى القاهرة ، ومعه زوجته الجميلة وأولاده .

"ولما رَسَت المراكب المرصوصة بالفخار لأم الدنيا ، نزل "القناوى" ولَمُّ كبشه اللحم ، بصّ لدنيا الله الواسعة ، وصلّبَ طوله وتنهّد ، تعجّب ، وقال - لنفسه - هو الذى لا يملك المال :

- "أى مكان والسلام ، فيه ينستر اللحم ، ومنه يبدأ المشوار" (١٦) لكن القاهرة لن تكون "لقناوى" مثل الصعيد الجوانى ، أو "قنا" التى ينتسب إليها . إن القاهرة ، المحروسة ، أم الدنيا ليست "أى مكان والسلام" إنها بخصوصيتها ، وتفردها ، وزخمها ، وزحمتها فى وجه الصعيدى ، العامل البسيط تكاد تكون الآخر المناوئ الذى يخترق حياته ، ويهاجمه فى أهمّ خصائصه (عِرْضه) ، فتفقد زوجته طهارتها ، وتَسُمُّ نفسها ، بعد أن فقدت ذاتها فى المدينة . "وزاد الأغراب ، وضربوا حلقته . وراحت العربات ، وجاءت العربات . وضحكوا - الأعراب - لما لمحوا النضارة تطلُّ من وجه زوجته العفيّة ، ورموا الكلام وزادوا .. ومع إشاراتهم المكشوفة همهم وغمغم ... انفجر "القناوى" وقال ما قال ، فاختفت زوجته وغابت (عادت بعد فترة كسيرة الخاطر ، وقد قبُّ كرشها، ومن يومها ما نظرت فى عينيه ، وفجأة

سمّت نفسها ، وتركت له كومه اللحم" (١٧)

إن للمكان هنا جماليته الخاصة ، فإذا كان فى قصة "قادمون" شبهة بشخص أسطورى يستيقظ ويغير جلده ، فهو فى هذه القصة جعل منه الآخر المناوئ الذى اغتال حياة "القناوى" واستقراره .

ومن ثم ، فإننا نرى أن المكان فى قصص مرعى مدكور يقوم بدور بنائى فى النص لا يقل عن عناصره الأخرى من أحداث وشخوص ... وغيرهما .

الهوامش:

(١) مرعى مدكور : الليالى الطويلة ، سلسلة كتاب المواهب ، مطابع الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧-٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٤ ، ١٥

(٤) المصدر السابق ، ص ٢١.

(٥) د. يمنى العيد : فى معرفة النص ، ط٢ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ص ٢٢٧

(٦) مرعى مدكور : الليالى الطويلة ، ص ٢١

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٣ ، ٢٤

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٤

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٢

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٥

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٦

(١٢) على سبيل المثال ، انظر إدوار الخراط واستعماله الكافى للتشبيه أو كأن فى قصة واحدة بعنوان "الشيخ عيسى" : "أبوه ينظر إليه من فوق كومة من بقايا ضريح ، كانت طفولته كنبات رقيق ، يسافر كالشاطر فى بلاد الله ، فى أى لحظة كالعفاريت ، كفالبية أطفال القرية ، مزقوا نسوتهم كمحاريث من الصلب ، كفتيات يضحكن بهمس ، ثيابها الواسعة السوداء كنوارة هشة ، تطير بها الريح كما يشعر الطفل ، نهداها على صدرة كثقل صغير ، كنار زاهرة لا حرارة فيها ، كدقات قلب يا بس ، طائفة صامته كالأرض نفسها . ويستخدم لفظ "كأن" ثمانى عشرة مرة" نقلاً عن : د. مراد عبد الرحمن مبروك : الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص٢٢.

(١٣) مرعى مدكور : الليالى الطويلة ، ص ٥ ، ٦

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٣.

(١٥) المصـــــدر الســـابق ، ص ١٦.

(١٦) المصدر السابق ، ص ٣٧ ، ٣٨.

(١٧) المصـــــدر السابق ، ص ٢٩ .

بهى الدين عوض فى مجموعتين قصصيتين

الأديب بهى الدين عوض ، واحد من كتاب الستينات الذين لم يأخذوا فرصتهم فى حياتنا الأدبية الصاخبة إلا فى الثمانينات ، التى شهدت صدور روايتين له ، وثلاث مجموعات قصصية هى :

١ - الفارس الآتى إلينا ، ١٩٨٤ .

٢ - سنوات الحب والموت ، ١٩٨٨.

٣ - ثأر الموتى ، ١٩٨٨ .

ولأن المجموعه الأولى (١) تضم عادة التجارب البكر ، فسندعها جانبا ، ونتوقف أمام المجموعتين التاليتين لها .

سنـوات الحـب والمـوت (٢) :

تضم هذه المجموعه رؤى ومشاهد تتعلق بأدب الحرب ، فقد صدرت فى سلسلة "أدب اكتوبر" التى تنشرها الهيئة العامة للكتاب شهريا ، وتقدم فيها القصص التى كتبها المقاتلون عن الحرب .

ومن الملاحظ على قصص بهى الدين عوض فى هذه المجموعة ما يأتى :

- اهتمامه العظيم باللغة ، فهو يكتب وفى ذهنه صورة لأسلوب الأديب البارع يحاول أن يطبقها فى أسلوبه ، ومن ملامح هذا الأسلوب حشد أكبر قدر من النعوت يقول فى صدر قصة "أقدام على الطريق" :

"قيظ الصحراء شديد ، وأنفاس الرمال ساخنة ، وأقدام الجنود **الواهنة** تزحف على الصحراء **الشاسعة المترامية** ، وبقايا جماعات من المدنيين **المثخنين** بالجراح تسير فى يأس **قاتل** . رجال أغرقهم العرق . ونسوة **شاحبات منهكات** القوى **طاعنات** فى العمر

أخذن يسحبن أرجلهن **الكليلات** بصعوبة ومنهن اللاتى فى شباب نضر أذبله قفر الصحراء ، وجماعات من الجنود : منهم الذى يحمل السلاح ، ومنهم حافى القدمين الذى يعانى الجراح ، المرارة تسكن القلوب ، واليأس يطل من عيونهم ونظرات **تائهة شاردة**"(٣).

- والشغف باللغة والاستغراق فى جماليات الأداء فى القصة "يدفع القارئ دفعاً إلى الانصراف عن الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسى للقصة" (٤)

ولقد دفعه الاهتمام باللغة إلى تكديس قصصه بالرؤى والمشاهدات عن الحرب ، وهذه الرؤى والمشاهدات لا تستجلى العالم السرى للمرئيات والمشاهدات لأنها تستعمل لغة شعرية مجنحة قادرة على التهويم ، لكنها ليست قادرة على ربط كل هذه الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة والحكايات الممزقة التى تغص بها هذه المجموعة .

فمثلاً القصة الأولى فى المجموعة ، وهى أضعف القصص تكوينا وفنية تضم مشاهد مختلفة ورؤى متناقضة لجندى راجع من الميدان .

"إن كل جندى يحكى تجاربه . وكل شخص منا له قصة أغرب من الخيال" (٥) . وهذه القصص الغريبة والحكايات النادرة لن تستطيع أن تقدم لنا قصصا مكتملة .

واتساع الأحداث وتداخلها - عند بهى الدين عوض فى هذه المجموعة القصصية - لا تسلم منه إلا قصة واحدة هى (أغنيات الدم) ولعلها تفتح آفاقا جديدة عنده لفن القص ، حيث يفيد من مقدرته اللغوية وولعه بالأداء الجميل ومهارته فى التصوير فتقترب القصة فى تكثيفها من عوالم الشعر ولعل القصة الوحيدة فى هذه المجموعة التى يمتزج فيها العالم الموضوعى بالعالم النفسى ، فى فنية متألقة تجيد توظيف كل كلمة فى سياقها من خلال فن القصة القصيرة . إذ من الملاحظ أن قصص بهى الدين عوض بكثرة أحداثها وكثرة شخوصها تقترب من شكل الراوية القصيرة بقدر ما تبتعد عن فن القصة القصيرة . وإن كنا نلحظ فى هذه القصة أن ولعه بجماليات التعبير يوقعه فى أخطاء تعبيريه . يقول :

"يلوح الفجر فى الأفق ، تلد تباشيره النور ، توقظ العصفور فى بطن الشجر ، تندّى بساط الحقول الخضراء"(٦).

ولعله لو قال "توقظ العصافير مع ضوء الشمس" لكان أفضل . وقصته (أغنيات الدم) تسوقنا إلى ملاحظة هامة على نتاج بهى الدين عوض فى القصة القصيرة والرواية . وهى أنه يتسم بالحذر فى الاقتراب من الأشكال الجديدة ، ورغم أن هذه القصة تجعلنا نطلب منه أن يقترب من (القصة القصيرة جدا) حتى تنقذ فنه من التطويل ، وتعدد الأحداث ، والوقوع فى براثن اللغة .

- تقول الفقرة التعريفية التى نشرت على غلاف هذه المجموعة (ويشى أسلوبها بأن بهى الدين عوض هو كاتبها) :

"تتناول هذه المجموعة **القصصية** فى تتابع **زمنى** الحروب التى خاضتها مصر منذ حرب القناة عام ١٩٥٦ ، وحتى حرب اكتوبر **المجيدة** ، وما حققته هذه الحرب من انتصار **عسكرى ملحمى كشف** عن السجايا **العظيمة** التى يتحلى بها هذا الشعب فى المواقف **الحاسمة** من تاريخه **القومى** ، كما توضح هذه المجموعة محاور البطولة وأبعادها **السياسية** والاجتماعيه ومناخها **الإنسانى** لتؤلف من سنوات الكفاح **المصرى** القيمة **الحضارية** التى تحتلها مصر فى وجدان أمتها **العربية** ، وأحداث القتال واقع **حقيقى** يرويها المؤلف من قلب المعارك لهذا يمتزج فيها الحلم بالدم ، والأمل بالنار ، والأهازيج بدوى المعارك ، والحب بالموت" (٧) .

وسوف نلحظ فى العبارات السابقة ميله إلى الوصف ، فاستعمل أربعةعشر نعتا فى تسعة أسطر .

والمفهوم الذى يتبناه بهى الدين عوض لأدب الحرب جنى على هذه المجموعه ، حتى أصبحنا نرى الحكْى عن الحرب سمة سائدة . يقول فى قصة "ثم ساد الرحيل" :

"قفزت مجموعة إسرائيلية على مصفحاتهم (كذا) ، وحاصرونا بمدافعهم ثم اقتادونا إلى الشاطئ ، وهناك وجدنا عدداً كبيراً من الجنود المصريين محاطين بالأسلحة الإسرائيلية . وما أن اقتربنا منهم حتى تقدمت نحونا مجموعة منهم فى عيونهم شر مستطير ، وأخذونا الواحد إثر الآخر ، ثم جردونا من ساعاتنا ونقودنا ، فاعترض حسان ، وحاول منع الإسرائيلى فهوى جندى طويل القامة شرس النظرات بقبضة رشاشه على ظهر حسان ، فسدد حسان إليه نظرات نارية ، وانقض عليه ، وقبض على عنقه ، فتدافعت نحوه شلة (كذا) من الجنود الإسرائيلين ، وخلّصوا من يديه الإسرائيلى ثم التفوا من حوْله وألقوه أرضا ، وصوّبوا إليه رشاشاتهم ، وراحوا يطلقون عليه النار حتى مزقت الطلقات جسده ، وحطمت رأسه ، وأصبح حسّان كتلة من اللحم الممزّق المعجون بالدم الأحمر القانى .

فانتابتنى قشعريرة حادة ، وهممت أن أنزع الخوذة من رأسى وأدق بها أعناق السفاحين . فجذبنى من يدى جندى مصرى وهمس فى أذنى .

– صه . بقدر حروف الكلمات يكون الرصاص .

ودفنت ثأرى فى صدرى المتلظى بالغضب ، ووقفت أمام الإسرائيلين بركانا يغلى من الأعماق" (٨) .

هذا النص كان من الممكن أن يوظف فى عدة قصص قصيرة تتناول :

– الحصار الإسرائيلى لمجموعة من المصريين .

– اهتمام الإسرائيلى بالسلب .

– مقاومة حسان .

– عدم إظهار المشاعر خوفا من الموت .

لكن انسياق القاص وراء الوصف ، وتكديس المشاهد ، وولعه باللغة وجزالتها [الذى يجعل صديقه المحارب ينطق (صه) اسم فعل الأمر بدل (اصمت . أو اسكت) يفقدنا ثراء أدب الحرب وصدقه ، ولا يُطلعنا إلا على أمشاجٍ لرؤى مجهضة لم تكتملْ .

ويقودنا هذا النص – مع فقرات الختام التى كتبها على الغلاف الخلفى وأثبتناها سابقا – لنقد مفهوم شائع ، نراه خاطئا ، يتبناه بهى الدين عوض عن أدب الحرب ، وهو أنه الأدب الذى يصوّر المعارك ، فوقفت قصص المجموعة لتطبيق هذا المفهوم ، ووقعت فى براثن هذا التصوّر ، بينما نرى أن أدب الحرب هو الذى يصوّر أى ملمح من ملامح الحياة متأثرا بجناية الحرب ، ولعل القصة التى استطاعت أن تفر من هذا التصور هى قصة (الوسام) . وهى قصة عن الحرب ، ورغم أنها لا تصرخ ولا تطنطن !

فى قصة (الوسام) نرى بطلاً من أبطال اكتوبر تقلّد وساما لبطولته يخرج إلى الحياة العملية بعد انتهاء الحرب – فيواجه بعالم ما بعد الحرب متجسداً فى الشركة الحكومية التى يعمل فيها ، ويرى نهب مصادر الشركة يقوم به المدير وأعوانه ، ويحاول أن يواجه المدير ، ولكنه لا يجد من العاملين معه إلا التخاذل وضعف الهمة والاتكالية و "دع الخلق للخالق يا مدحت" ! . ويكون وسامه دافعا له كى يستمر بطلاً من أبطال اكتوبر فى موقعه الجديد ، فيواجه قوى لا قبل لبشر بها ، وكأنه فى ساحة جديدة محتاجة إلى أبطال ومواجهة ، وما أجدر أبطال اكتوبر بخوضها ، وهى قصة جيدة ، لولا أن معمارها الفنى يقترب من فن الرواية بقدر ما تبتعد عن فن القصة القصيرة ، حيث شهدنا فيها مشاهد ومواقف وأحداثا تؤهلها لأن يعيد كاتبه صياغتها فى رواية قصيرة .

ورغم أن لغة بهى الدين عوض القصصية عموماً لغة عالية ، لكنى لا أدرى كيف أفلتت منه بعض الأخطاء الإملائية والنحوية والأسلوبية التى أرجو منه أن يتلافاها فى الطبعه القادمة [٩].

وفى نهاية عرضنا لهذه المجموعة نقدم ملاحظتين للمؤلف :

أولاً : هناك (مشهد) فى ص ٨٢ ، ٨٣ من الممكن أن يكون وحده قصة قصيرة

ناجحة – فلماذا الاستطراد والتطويل ؟ .

ثانياً : قصة (ذو الوجه القزحى) لماذا لم تقدم لنا حكاية واحدة بدلاً من هذا الفيض ذى القصص المتناثرة ؟

★★★

*** ثــار المــوتى (١٠) .**

تضم المجموعة الثالثة لبهى الدين عوض اثنتى عشرة قصة قصيرة كُتبت تسعٌ منها فى عام ١٩٨٥ ، والثلاث الأخريات : اثنتان منها كتبتا فى عام ١٩٨٤ وهما "عندما تعلو هامات الرجال" و "بقايا شجون" . أما القصة الثالثة فهى أولى قصص المجموعة وتحمل عنوان "أحزان الشتاء والمطر" وتنتمى إلى عالم المجموعة القصصية الأولى (الفارس الآتى إلينا، ١٩٨٤) إذ أنها مكتوبة فى عام ١٩٧٢ .

وفى هذه المجموعة نرى بهى الدين عوض مغرما بإبراز الجانب النفسى للشخصية التى تقوم بدور البطل ، فنراه فى معظم قصص هذه المجموعة يعتمد أساساً على رسم صورة نفسية للبطل يجتهد ليجعل منها نموذجاً إنسانيا من خلال موقف متطور نام ، يسعى من خلاله لتحقق شخصياته التى أصبحت مكتملة ، متفردة ، بسيطة – نفسها فى هذه الرقعة الصغيرة من القص . ويسعى أيضا أن يكون له بصمته غير المتكررة فينجح أحيانا ، ولا يوفق أحيانا أخرى .. وهو فى هذه المجموعة تلميذ مخلص للكاتب القصصى النادر إبراهيم المصرى (الذى لم يأخذ حقه بعد من الدراسة الأدبية والنقدية رغم ريادته لهذا اللون فى القصة المصرية ورغم رحيله منذ فترة عن عالمنا) .

سأتوقف أمام نموذج من هذه المجموعة اخترته بعناية بعد قراءة المجموعة .

القصة بعنوان "بدء التكوين الآخر" بطلتها (نعيمة) "اشتد عليها المرض ولا أمل فى شفائها" (١١) .

إن بهى الدين عوض يحلل علاقة (نعيمة) بالآخر من خلال علاقتها بنبوية ، ويسير الهيكل المعماري للقصة مجسدا هذه العلاقة من خلال رصد العلاقة بين (نعيمة) و (نبوية) .

"نعيمة هذه كانت رفيقة صباها فى القرية ، ولكنها كانت رفقة الألم والمعاناه" (١٢) كأنها قضية تحتاج إلى رصد وتقديم الأدلة فنرى بعد الجملتين السابقتين "كانت نعيمه بين أترابها ، درة الجمال ، وأنشودة الغزل ، إذا سارت التهمتها العيون ، وإذا تحدثت مع أى من الشباب والرجال ، يشعر أنه قد نال كنوز الدنيا كلها" (١٣) .

ثم يحلّل موقف هذه الجميلة المحبوبةمن (نبوية) التى لم ترزق مثل حظها من الجمال . "كانت تعايرها بقبحها ، وتتندّر بها بين فتيات القرية ، فتسمّيها "عود الحطب" ... " (١٤) .

تزوّجت نعيمة بالطبع قبل أن تتزوج (نبوية) ، ويرصد الكاتب هذه العلاقة من خلال رؤية (نبوية) :

"تذكرت عرس نعيمة الذى خرج من هذا المكان ، أتتها ذكريات هذا اليوم البعيد يوم خرجت القرية تغنّى لجمالها ونعيمة فى ملابس عرسها تتهادى على إيقاع ضربات الطبول ، ووجهها ممتلئ بالنعيم .. وسهام النظرات تطوقها من كل مكان ... " (١٥) .

وسارت حياة (نعيمه) بعد الزواج سيرا مأساويا "قضت نعيمه على رجلها وزوجها سيد هذا الدار (كذا) .. عظيم الثراء ، الذى كان يهيم بها حبا وهى لاتبالى باع كل ما عنده .. خسر الأقارب والأهل ... فقد كل الناس من حوله من أجلها .. ومع ذلك قهرته ... كانت تقهره فى كل يوم مرة حتى اختل عقل الرجل ... وسقط صريع الجنون ثم مات .. وترك لها الدار بما فيها" (١٦) .

يكشف هذا النص الوصفى عن طبيعة (نعيمة) :

أ - فهى **قاتلة** : "قضت على رجلها .. كانت تقهره فى كل يوم مرة حتى اختل عقل

الرجل ، وسقط صريع الجنون" .

ب - **ومتسلطة** : "كانت تقهره فى كل يوم"

جـ - **وعديمة الشعور والأحاسيس ، وبلا وجدان** : "كان يهيم بها حبا ، وهى لا تبالى"

كما يكشف بنفس القدر عن رؤية المؤلف / الرجل للرجل الشرقى الذى يريد أن تكون زوجته أمة عنده أو خادمة له "سيد هذا الدار (كذا)" وهو غنى "عظيم الثراء" ، ومحب لأسرته "كان يهيم بها حبا".

بعد أن قضت نعيمة على زوجها لم تتزوّج وعاشت وحيدة ، مزهوّة بجمالها ، مطلوبة من الرجال ، مكروهة من النساء ، ومرّ الزمن عليها حتى صارت جثة لا تستطيع الحراك ، ويقدم ذلك من خلال تصويرين : تصوير رمزى ، وتصوير حسّى ، وكان من الممكن أن يكتفى بتصوير واحد .

التصوير الرمزى - وكان من الأفضل أن يكتفى به - يقول : "سارت حتى تراءت لها دار نعيمه .. الدار التى لم تزرها منذ سنين ، بدت قديمة متآكلة ، تتصدرها شجرة توت تعرت من سندس ردائها ، وغراب كالح اللون ينعق فوق شرفة البيت الخشبية التى تراكم عليها الغبار . وقفت وراحت تتأمل الأشياء أمامها ، ثم قرعت باب الدار ، فلم يردّ عليها أحد ، وظلت تقرع الدار إلى أن أتاها جارها وهو يقول :

شدى حبل الباب لأنها لا تستطيع الخروج

جذبت الحبل الكالح فانفتحت الدار واسعة صامتة، ولا حركة فيها ولا أثر لأحد .. أوصدت الباب برفق ، استقبلتها العناكب فى حنايا الدار كلّها .. اندفعت فئران راحت تهيم فى الفناء الواسع ، وتنزلق داخل الشقوق والحنايا المهترئة" (١٧) .

وهذا الوصف معبّر وجميل . وكل كلماته مشعّة موحية بأية حياة فقيرة خاوية تحياها

نعيمه :

- فالدار قديمة ، متآكلة .

- وشجرة التوت تعّرت من سندس ردائها .

- وغراب كالح اللون ينعق فوق الشرفة التى تراكم عليها الغبار .

والدار بلا صوت مؤنس .

- تستقبل الزائر أعشاش العناكب والفئران .

فأية صورة معبرة عن الوحدة والخواء أكثر من هذه الصورة ؟

- التصوير الحسى : لكن القاص لا يتركنا نتمتع بهذه الصورة الموحية ، فيردفها بصورة حسية بعد سطور قليلة من المقطع السابق "... فأتاها الرجال يطلبون يدها ولكنها أعرضت عنهم ... وظلت سافرة فى تجبّرها .... وتسلّطها وسيرتها السيئة ، فتركها الرجال وكرهها الناس وشمتت فيها النساء . ثم أتاها الزمن (كذا) فعاشت بلا رجل ولا ولد" [١٨] .

ومن الملاحظ أن هذه الفقرة أقل شاعرية وأقل تكثيفا ، وأكثر تقريرية ، ولم تُفد بناء القصة ، بل أضافت لنا "معلومة" عن عدم زواجها رغم جمالها .

تحدث المواجهة بين نعيمة ونبوية فى نص مذهل من حيث تكوينه وتناسقه ولذا آثرنا أن نسجّله هنا كاملاً :

"سمعت نبوية أنينا يصدر من داخل حجرة موصدة .. ازداد خوفها .. فتوقفت .. علا الصوت بكاءً وأنينا ، خشيت أن يكون قد حدث فى الأمر شئ .

فتحت الباب ... استقبلتها حجرة خافتة الضوء .. يرقد فى ركن منها سرير ... وعلى الجانب الآخر على الحائط الكالح اللون مرآة صدئة ، وقفت أمامها نعيمة تنظر إليها باكية العينين ، همست فى أذنهما :

– أنا نبوية يا نعيمة .

اهتز جسم نعيمة كله ، وأدارت لها وجها ويا هول ما رأت ، الجمال الباهر قد خبا .. الوجه تغضّن ..الجسم الفاره الغضّ جفّ منه الرواء .. ولم يبق منه إلاّ الجلد على العظم . ترنّح جسم نعيمه فوق قدميها .. سحّت الدموع من عينيها وألقت بجسمها على صدرها فاستقبلتها نبوية بين ذراعيها وراحت هى الأخرى تذرف الدموع ... وتربّت بيد حانية على ظهرها .. وتبكى حتى غاب الأثنان فى بكاء طويل .

تقرفصت نعيمه أمامها عارية من أى جمال ، وقالت بصوت متصدّع :

– سامحينى يا نبويّة .

ردّت نبويّة وهى غارقة العينين فى الدموع :

– على أى شئ أسامحك يا نعيمه ؟

قالت وهى تتنهّد

– على ما حدث منّى لك فى الماضى .

فهمت نبوية ما تعنيه ، فقالت :

– لا تذكّرينى بشئ .

همّت نعيمه أن تقبّل يدها .. فسحبت نبوية يدها برفق ، وقالت وهى تطبع على رأسها قبلة :

– أنا مسامحة .. أنا مسامحة .

أدارت نعيمه وجهها إلى المرآة وتأملت عينيها ووجنتيها وشفتيها وشعرها الذى خطه الشيب فقالت بنبره أسفة :[19]

– لم يبق فى وجهى شئ

أتت نبوية بقطعة من القماش .. وغطت بها المرآة .. وقالت وهى ترسم ابتسامة على وجهها :

- تبقى الروح يا نعميه

رمقتها نعيمه بنظرة طويلة . ثم تساءلت :

- كيف يا نبوية ؟

قالت بصوت ممتلئ بالحنان :

- حاولى أن تنسى كل شئ مضى

تاهت النظرات فى عينى نعيمه فتساءلت بدهشة :

- انسى كل شئ ؟!

وغامت عيناها ،، وشردتا فى فكر طويل ، ثم سعلت وانتفض جسمها كله ، وخرج الزبد من بين شفتيها حتى علا وجهها شحوب ولغوب (٢٠) . ضمتها نبوية إلى صدرها ، ومسحت شفتيها بمنديلها ... ووسدت رأسها على سريرها (٢١) . وأعدّت لها كوبا من عصير الليمون وراحت تسقيها قطرة قطرة وهى تحتوى رأسها بين ذراعيها .

وجعلت تقص عليها حكايات بيضاء عن قريتها ، ناسها ، نساكها ، عجائزها ، كل ما فيها طيب . وتنثر من الحين للحين النكات والنوادر والأحاجى ، وراحت نعيمه ترسم على وجهها الابتسام بصعوبة بالغة ، فتهلل وجه نبوية بشراً ، وقالت :

- الابتسامة تضئ وجهك يا نعيمه .

ردّت وهى تنزع الكلمات من أعماقها :

إنها أول مرة أبتسم فيها منذ سنين.

نحّت نبوية القماش عن المرآة وقالت :

– الآن انظرى وجهك فى المرآة يا نعيمه .

اتسعت الابتسامة على وجنتى نعيمه ، وشعّ بريق لامع من عينيها .

فتحت نبوية نافذة الحجرة المغلقة . هبّت نسمات نديّة . تسلّل نور الشمس يرسم دوائر بيضاء فى حنايا الحجرة كلها" (٢٢)

ولقد أحسن القاص فى نهاية قصته ، حيث جعل بطلته تعود إلى الحياة ، وتعود إليها الحياة بوساطة (الآخر) الذى هو مشارك ، وفاعل ، وبناء وليس البطل – الضد (نبوية).

وبعد قراءة المجموعة الثانية ، يمكننا أن نسجّل عدداً من الملاحظات :

الأولى : استحصدت موهبة القاص بهى الدين عوض فى هذه المجموعة ، وطور كثيراً من أدواته التى عرفناها فى مجموعتيه "الفارس الآتى إلينا" و "سنوات الحب والموت" . فإذا نظرنا إلى القصة التى عرضنا لها ، فإننا نجد أن البطلة (نعيمة) ، والنعيم هنا مؤقت ، يتمثل فى الجمال ، وإقبال الرجال ، والزمان يمثل السيف المرفوع فوق هذا النعيم المؤقت ، الذى من الممكن أن يكون نعيما آخر بالاختلاط مع الناس ، وعدم التكبر ، والإقبال على الحياة .

– والبطلة الضد نبوية رغم فقرها من الجمال ، تتزوّج ، وتنجب وتشارك فى الحياة ، وتعيد الإشراق إلى نبوية ، ومعه الحياة والأمل .

واختيار الاسمين له دلالة كبيرة فهو يبدأ بالنون ، فكأن النون (الصوت الواحد) قد يعنى النعيم أو يعنى الجحيم إذا اختلفت الأجرام .

وكأننا يجب علينا ألا ننخدع بظواهر الأشياء .

فنعيمه : جمالها جفاف ، وعدم تواصل مع الآخرين ، وعقم . ونبوية : – التى يحمل

اسمها دلالات دينية – رغم فقرها من الجمال ، غنيه بروحها الشفاف ، وقدرتها المعطاء ، واستطاعتها تجاوز أحزانها وحرمانها .

الثانية : يمكننا – بوجه آخر – أن نعد (نبوية) هى البطل الحقيقى ، حيث تُواجه بالمثبطات فلا تضل ولا تنحرف عن الطريق وتواصل طريقها الخيّر فى الحياة ، ولا تعبأ بمن يقفون فى طريقها .

ويمثل ذلك أيضا "الشيخ" فى قصة (ثأر الموتى) الذى ناصبه العمدة العداء السافر والمطاردة القاسية . ولكن الشيخ يأتى ليرى العمدة "وهو يعانى المرض وينتظر الموت" [٢٣].

و(الأستاذ) فى قصة "مسافر فى دائرة الزمن" الذى لا يعبأ بعقمه وعدم إنجابه ، فقد أنجب ثلاثين كتابا "ستكون مفجرة للفكر الإنسانى" [٢٤] . وهكذا ، تستطيع نبوية أن تنتصر على نفسها ، وتلتقى بنعيمه : حيث يلتقى الأبيض بالأسود ، أو يواجه الخير الشر ، وينتصر الخير فى النهاية !.

الثالثة : يؤخذ على الرؤية سطحيتها ، حيث يقسّم الكاتب عالمه إلى أشرار وخيّرين ، وينحاز هو بالطبع إلى عالم الأخيار ، عالم "نبوية" – الشخصية البيضاء .. فى مواجهة "نعيمه" – الشخصية السوداء : "وتصوُّر الشخصية الإنسانية على هذه الصورة يذكّرنا بالصورة التى كان يتحدُث بها الشاعر العربى الكلاسى عن شخصياته ، وخاصة فى غرضى المدح والهجاء ، فهو فى غرض المدح يُضفى على الشخصية مجموعة من الصفات المثالية لخصها بعض النقاد فى العدل والكرم والشجاعة والعفة والعقل ، والشخصية المهجوة توصف بمجموعة من الصفات المثالية التجريدية التى تصل بها إلى قمة السوء وتلخص فى النقيض المماثل لصفات الممدوح" [٢٥] .

والشخصيات فى واقع الحياة "أكثر تنوعا وخصوصية من أن توضع فى إطار جامد ، تحدده مجموعة من الصفات الجامدة المثالية ، وأن الخير والشر فى الإنسان نسبى ولا يمكن نسبتها إليه نسبة مطلقة ، وأن كل انسان يعيش داخل نفسه ، فى معركة مستمرة

بين مجموعة من القيم والميول" (٢٦) .

ولعل القاص تخلص من بعض ملامح هذا التقسيم الصارم بين الخير والشر من خلال موقفين في القصة : أولهما انتصار نبوية على نفسها وذهابها لرؤية نعيمه ، وهي تصارع الوحشة ، والظلام ، والمرض . والثاني قدرتها على إعادة البسمة إلى وجه نعيمة وفتح نوافذ الحجرة المغلقة - أي جعل نعيمه قادرة على تخطي أسوار ذاتها .

الرابعة : لا يمكننا أن نغفل قدرة القاص على القص من خلال استعمال أدواته ، ومنها الوصف الذي كَشَف من خلاله عن شخصيتي البطلين وماضيهما وصوَّر الواقع الذي يعيشان فيه ، ومنها الحوار : حتى لو اشتركت فيه شخصيات ثانوية ، ويبدأ به القصة : "اشتد المرض على نعيمه .. ولا أمل في شفائها" (٢٧) حيث سمعته من النسوة فحركها . وصوت جارها : "شدى حبل الباب لأنها لا تستطيع الخروج" (٢٨) حيث أضاف لتصوير البطلة جانب عدم القدرة ، والوحدة ، والمرض .

كما كان هذا الحوار الممتع - بين البطلتين الذي نقلناه آنفا - والذي يصور المواجهة ، ويُحدث التغيير الذي وصل بنا إلى النهاية المشرِّفة الآملة التي تكشف عن كاتب محب للحياة ، وينحاز إلى البسطاء ، ويكره الجمود ، ويعمل من أجل أن يكون التغيير للأفضل ممكنا .

الخامسة : إذا كانت الأداة هي اللغة ، فينبغي أن نشير إلى أن قصص بهى الدين عوض ، ومنها هذا النموذج تمتاز بجمال الأسلوب وإشراقه ، ويعنى بالكثرة من الصفات الشاعرية الرقيقة التي ترسم جو قصته ، ويلتزم بالفصحى في حواره ، ولكنها فصحى مبسطة تقترب من روح الأشخاص المتحدثين ومستواهماالفكري والنفسي - كما لاحظنا في الحوار الجيد بين (نبوية) و(نعيمه).

ويتصل بالأسلوب ميله إلى استخدام الاستعارة البسيطة المعبِّرة ، التي رغم واقعيتها تكشف عن الجو النفسي ، وتُسهم في إثرائه مثل قوله عن (نبوية) حينما دخلت بيت

(نعيمة) : "استقبلتها أعشاش العناكب . اندفعت فئران راحت تهيم فى الفناء الواسع" والاستعارة هنا تكشف عن مفارقة جديرة بالتأمل ، لهذه الجميلة المطاردة بالعشاق الكثيرين سابقا - المريضة الوحيدة الآن .

السادسة : تكشف قصة (بدء التكوين الآخر) ، وكل قصص هذه المجموعة ، عن كاتب ذى طابع إنسانى ، يتعاطف تعاطفا حانيا مع البسطاء والتعساء الذين قست عليهم ظروف الحياة فحرمتهم سعادة القلب دون أى ذنب (نبوية). بينما هم رغم حظهم العاثر وقدرهم القاسى . يحاولون العطاء ، وتجميل الحياة ، وصنع الخير وتقديمه حتى تصير الحياة ممكنة وجديرة بالحياة رغم ما فيها من شرور وآثام .

الهــوامش:

---

(١) صدرت على نفقة المؤلف عن مطابع جامعة الزقازيق ١٩٨٤ فى ٩٠ صفحة من القطع المتوسط .

(٢) صدرت عن الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٧.

(٤) د. سيد حامد النساج : الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية ، سلسلة "كتابات نقدية" ، العدد (١) ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٦٨.

(٥) بهى الدين عوض : سنوات الحب والموت ، ص١١.

(٦) المصدر السابق ، ص ٦٤

(٧) المصدر السابق ، ينظر الغلاف الخلفى

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥

(٩) من هذه الأخطاء ، نشير إلى أبرزها :

- ص ٢٦ : افتر ثغرها عن ابتسامه **متلألأة** . الصواب : متلألئة .
- ص ٣٢ : وتحت قبورها **رفاة** أجساد . الصواب : رفات .
- ص ٣٨ : وكانت النسوة ينثرن علينا **بنظرات** . الصواب : نظرات .
- ص ٣٩ : رأى دبابة **ملفوفة بجسمها الحديدى** . تحذف ملفوفة بجسمها الحديدى).
- ص ٦٠ : **يجتر** قول أبيه : الاجترار غير ملائم . الأفضل : يكرر أو يعيد .
- ص ٦١ : هاماتهم كذرى الجبال . الصواب : كذرا.
- ص ٧١ : كنت ساعتها أسعد خلق الله وأنا **أضاجع** الأمواج الثائرة . (**أضاجع**) غير ملائمة ، ليته يضع

(أصارع) بدلاً منها .

- ص ٧٩ : اقرأ الفاتحة يا قاسم على روح أبوك . الصواب : أبيك.

- ص ٨٥ : تتقدم الثلاث المدرعات و يلتفون حول الكثيب الرملى ، و يقذفونه بالنيران . الصواب : وتلتف ... وتقذف .

- ص ٨٧ : تجتر أحزانها وماضيها : عبارة مكررة كثيراً فى المجموعة .

- ص ٨٩ : وتذهب أم قاسم فى سيارة إسعاف لمكان قصى لعمل مفاجئ : هذا غير مناسب فى لغة القصة القصيرة فلابد من التحديد لنوعية هذا العمل .

- ص ٨٩ : وهناك فى مكان ما من مواقع الجنود : التعبير غير ملائم لفن القص .

- ص ٩٦ : وصرخ بأعلى صوته علامة النصر : تعبير ركيك .

(١٠) بهى الدين عوض : ثار الموتى ، سلسلة قصص عربية ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، ١٩٨٨ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٥٧.

(١٢) المصدر السابق ، ص ٥٧

(١٣) المصدر السابق ، ص ٥٧

(١٤) المصدر السابق ، ص ٥٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨

(١٦) المصدر السابق ، ص ٥٩

(١٧) المصدر السابق ، ص ٥٨ ، ٥٩

(١٨) المصدر السابق ، ص ٥٩

(١٩) الصواب (وُخِطَ) بالشيب . وخط فلان : شاب رأسه فهو موخوط ، المعجم الوسيط ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ ، جـ٢ ، ص ١٠١٩.

(٢٠) وصف الوجه باللغوب غير مناسب ، لغب لغبا : التعب ، أما اللغوب فهو الضعيف الأحمق ، أو هو الحمق ، تراجع المادة فى المعجم الوسيط ، جـ٢ ، ص ٨٣٠ .

(٢١) الصواب : وسّدت السرير رأسها أو توسدت السرير ، تراجع مادة (وسد) ، القاموس المحيط ، ط٢ ، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ ص ٤١٥ ، ٤١٦.

(٢٢) بهى الدين عوض : ثار الموتى ، ص ص ٦٠ - ٦٣.

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٧٦

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥٥

(٢٥) د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص١٦٠.

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٦٠

(٢٧) بهى الدين عوض : ثار الموتى ، ص ٥٧.

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٩

صـــورة المـرأة

فى مجموعه «"أرزاق"» لسعد الدين وهبة

(١)

أصدر سعد الدين وهبه مجموعة قصص قصيرة وحيدة فى سلسلة"كتاب الشهر" عن مجلة "الشهر" التى كان يصدرها فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، قبل أن يتوجه إلى كتابة المسرحية النثرية ويصير واحداً من أهم مبدعيها الذين عنوا بتناول أزمة الإنسان المعاصر ، وأحلامه المتواضعة فى هذا العالم الملئ بالإحباطات المروعة .

وهذا العالم الأثير إلى سعد الدين وهبة فى مسرحه هو العالم الذى عالجه فى مجموعته القصصية "أرزاق" التى تضم عشر قصص قصيرة ، لم يتناول المرأة إلا فى ثلاث منها .

ونساء سعد الدين وهبة يبحثن عن الدفء ، والحب ، أو يستخدمن جمالهن وسيلة من وسائل التأثير على الرجال حتى يحققن ما يردن (كأن يتجاوزن أزمة مالية خانقة تطاردهن) ، وإذا كن أمهات فهن يخشين على أبنائهن من الحب (اللائى يسمينه عشقا !).

فى قصة "**هريسة**" يذهب الراوى الطفل إلى الصف الأول من المدرسة الابتدائية فى دسوق ، ولأنه من قرية تبعد عن المدينة يسكن فى بيت (الحاج) الذى يبيع (الهريسة) على صينية كبيرة بجوار المدرسة . وتنشأ بين الراوى و(ناهد) ابنة (الحاج) علاقة . و "ناهد كبيرة طويلة . ممتلئة الجسم ... حلوة التقاطيع ، دائمة الضحك والابتسام" [(١)] ولا يتفهم الطفل هذه العلاقة رغم محاولتها إغراءه بالهريسة التى يحبها .

وينتهى عام ، ويجئ عام آخر . ويسكن الراوى فى البيت المقابل لبيت الحاج ، ويسكن "شريف أفندى معلم الألعاب فى المدرسة" [(٢)] نفس الحجرة التى كان يسكنها الراوى .

وتنتهى القصة والطفل يقف مع ناس كثيرين أمام مركز الشرطة :

كنا قد وصلنا المركز ، وغاب داخله شريف أفندى ، والعسكرى ، والحاج ، ووقفنا نحن فى الخارج ، وسمعت رجلا يسأل آخر :

– إيه الحكاية ؟

– مفيش .. دا الواد الأفندى اللى ساكن عند الحاج ضبطوه مع ناهد بنت الحاج .

... وبعد مدة خرج أحد العساكر ، ثم عاد ومعه شيخ معمم ، وغابوا فترة ، ثم خرج الجميع ، وسمعت رجلا يقول :

– خلاص ... جوزوها له .

ورد آخر يسمع :

– تالت بنت يجوزها الحاج الجوازة دى . الأول الهريسة ، وبعدين المأذون" (٣) .

وفى قصة "الباشمحضر" نرى نفيسه مهددة من الخواجة مانولى بتوقيع الحجز على عفشها المتواضع "وفاء لمبلغ أربعة جنيهات وثلاثين قرش (كذا) قيمة دين" (٤) وهى لا تستطيع أن تدفع مليما واحدا، فزوجها "عبد العال" سجين . وأهلها بعيدون عنها فى مدينة نائية (تعيش هى فى القاهرة وهم فى الاسكندرية) . ويراها "غباشى" (الباشمحضر) – الذى يريد توقيع الحجز عليها : "طويلة ... ممتلئة .. بيضاء ، مستنيرة الوجه ، طويلة الشعر ... ترتدى ثوبا أسود .. قد أظهر بياض وجهها فى وضوح" (٥) فيقارن بينها وبين زوجته العجفاء أم محمود ، فترجح كفة "نفيسة" .

ويدور بينهما هذا الحوار :

– يرضيك يا بيه العفش يتباع ونتبهدل فى الحته ؟

– ما يرضنيش . بس .. بس

ومالت "نفيسة" على "غباشى" وقالت فى همس .

- نجينى من الورطة دى .. اعمل معروف . ادفعهم انت دلوقت .. وتعال الليلة بعد العشاء وأنا أدفعهم لك .. حتلاقينى مستنياك والبت بطة نايمه" (٦) .

وكان من الطبيعى أن يدفع (الباشمحضر) المبلغ ، ويمنى نفسه بليلة فى أحضان نفيسة(!) لولا استيقاظ ضميره فى النهاية : "شرد بصره ، وأحس بأشياء كثيرة مختلطة تدور فى ذهنه ، ورأى فى تلك التى تقف بجانبه ... زوجته أم محمود ، ورأى فى الطفلة ابنه محمود ، ورأى فى نفسة ذئبا . وأحس غباشى بأن رأسه يوشك أن ينفجر . فوقف فجأة ونظر إلى نفيسة . وقال بحزم :

- يا ست نفيسة ... لما يرجع عبد العال بسلامة الله يبقى يجيب المبلغ . أنا مش جاى بعد العشا .

ثم أسرع إلى الخارج يقفز درجات السلم ، وحينما وصل الزقاق أخذ يعدو .. دون أن ينظر إلى الخلف" (٧) .

وفى قصة "الواد عاشق" نرى الأم تحزن حينما تعلم أن ابنها يحب ، وتغضب من هذه الفتاة "الأخرى" التى ستأخذ منها ابنها .

"خبطت أمى فوق صدرها وصرخت :

- يا نهار أسود .. عاشج ؟

ورد أبى وهو منكس الرأس

- أيوه .. بت تلميذة م اللى بيروحوا المدرسة.

وتمتمت أمى بكلمات غير مفهومة ثم رفعت صوتها :

- الهى تنشكى فى شبابك يا بنت حوا وآدم . ما جلت لك يا بو محمد . مدارس إيه وهباب إيه ؟

وبعد فترة صمت عادت تقول :

- ودى اسمها إيه بنت الكلاب دى . إلّهى يخرب بيتها ويحسر أمها عليها من بدرى .. عاوزة تاخذ ضنايا" [٨] .

وبذلت الأم كل حيلة ، كى يبرأ ابنها من هذا العشق !

(٢)

من الملاحظ على هذه النماذج التى قرأناها لسعد الدين وهبة فى أول مجموعة قصصية أنها تنتمى إلى بنية التخلف ومن مظاهر ذلك .

أ - أنه لم يقدم نموذجا لامرأة مثقفة ، أو متعلمة ، أو عاملة .

ب - تنتمى الشخصيات الثلاث إلى بيئة ذات مستوى اقتصادى متردٍ :

- فناهد - فى القصة الأولى - يبيع أبوها الهريسة أمام مدرسة ابتدائية ، ويضطر أن يؤجّر حجرة من شقته التى يسكن فيها لطالب أو مدرس حتى يستطيع أن يواجه أعباء الحياة .

- ونفيسة - فى القصة الثانية - زوجها فى السجن ، ويهددها الخواجة (مانولى) عن طريق (الباشمحضر) بدفع الدين أو بيع عفشها ، وهى كما تصف نفسها : "مقطوعة من شجرة أنا وبنتى بطة" [٩] .

- والأسرة فى قصة "الواد عاشق" - القصة الثالثة - تنتمى إلى هذا المستوى الاقتصادى المتردى فى الريف . يقول الراوى : "وأنا أذكر أن المشاكل التى تجعل أبى يفكر وأمى تصرخ " قليلة معدومة" - بل لا تعدو مشكلتين قبل هذه . كانت الأولى يوم وقعت (الجاموسة) فى الساقية واضطر أبى لذبحها وعجز عن شراء غيرها ويومئذ تمادت أمى فى صراخها فلطمت خدودها وذكرت محاسن الجاموسة فى كلمات منغمة . وعجز أبى عن الحل لأيام طويلة ، ثم فرجها الله - كما كان يقول لأمى - واشترى أخرى .

وكانت المشكلة الثانية يوم نلت شهادةالأبتدائية وبكيت لأذهب إلى المدرسة الثانوية. كانت المشكلة المصاريف والقطار . ولم تكتف أمى بالصراخ فى هذه المرة بل تقدمت من أبى ، ودفعت إليه صرة بها مصاغها ، باعها للخواجة بسعر التراب كما قالت" (١٠).

جـ - القــهر المعنــوى :

- (فناهد) تقهرها فكرة الخوف من العنوسة ، ومن ثم تتوسل بالهريسة كما توسلت أخواتها من قبل للزواج .

- و(نفيسة) مهددة بالحجز على العفش وبيعه . تقول لغباشى (الباشمحضر) :

"ست اشهر وحياتك . كل يوم أبيع حاجة .. ومش عارفة لما تحجزوا على العفش وتبيعوه حنعيش ازاى" (١١) .

وتقول فى ذلة :

"- يعنى يرضيك يا بيه ... العفش يتباع ونتبهدل فى الحته" (١٢)

لا يترك سعد الدين وهبة نساءه يعانين من السقوط أو الضياع . فهو يتدخل فى اللحظة المناسبة :

- فيزوج (ناهد) من مدرس الألعاب بعد سقوطهما معا .

- ويُبعد (غباشى) عن طريق (نفيسة) بعد أن يتذكر زوجته وابنه ويتحول فى نظر نفسه إلى ذئب مفترس .

- ويُبعد البنت عن طريق (عاشقها) التلميذ ، حتى تنعم (الأم) ببرد الراحة ، والسكينة ، وهدوء البال !

(٣)

رغم أن سعد الدين وهبة لم يستمر فى كتابة القصة فتجربته فى كتابتها تجربة خصبة،

لم يشبها إلا ذلك الإتجاه المعيب الذى لجأ إليه مع بعض قصاصينا فى كتابة الحوار بالعامية .

ولعل الدافع إلى ذلك انتماؤه إلى التيار الواقعى فى القصة القصيرة ، ذلك التيار الذى يلجأ إلى "تصوير الواقع تصويراً ممزوجاً بصدى ذلك الواقع على الحس والشعور ، دون أن يترك الفرصة للعاطفة والخيال بأن تسيطر على عدسة الأديب فتنحو بها بعيداً عن الواقع" (١٣) .

وأدباء الواقعية فى ذلك يضحون باللغة الفصيحة فى حوارهم ، وهم مخطئون ، لينتصروا للعاميات المحلية . وقد بدأ ذلك الإتجاه ينحسر الآن ، وهو بلا شك إلى زوال ، لتبقى الفصحى – بلسانها العربى المبين – أداة التعبير الجيدة عن الفن الراقى .

الهوامش :

---

(١) سعد الدين وهبه : أرزاق ، مطابع الناشر العربى ، القاهرة د . ت ، ص ٢٠.
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٥ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٤٦.
(٥) المصدر السابق ، ص ٤٥.
(٦) المصدر السابق ، ص ٤٩ ، ٥٠.
(٧) المصدر السابق ، ص ٥١.
(٨) المصدر السابق ، ص ٦٦.
(٩) المصدر السابق ، ص ٤٩.
(١٠) المصدر السابق ، ص ٦٨.
(١١) المصدر السابق ، ص ٤٩.
(١٢) المصدر السابق ، ص ٤٩.
(١٣) د. محمد بن سعد بن حسين : الأدب الحديث : تاريخ ودراسات ، ط٥ ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض ١٤١١ هـ – ١٩٩٠ م ، ج٢ ، ص ٧٠ .

البطل المحاصر فى قصة
"الخـــروج مـــن غرناطـــة"
لصالح الصيـاد

الأديب الراحل صالح الصياد واحد من مبدعى القصة القصيرة فى مصر ، نشر قصصا متفرقة فى "الأدب" و"الشباب العربى" و"أدب ونقد" جمعها فى الثمانينيات ، وأصدرها فى طبعة متواضعة فى طنطا بعنوان "الخروج من غرناطة" .

وسوف نتوقف هنا أمام قصته التى تحمل عنوان نفس المجموعة ، لنرى ملامح البطل الذى يقدمه صالح الصياد فى هذه القصة /الوثيقة .

تحدد الجمل الأولى من القصة الملامح الاجتماعية للبطل :

"كان العشاء صدر فرخة ، أنقذت من الشوطة ، وكان الخبز طازجا بصهد الفرن ، والخيار الملح مازال حيا حرشا . وغداً الجمعة موعد الانتخابات المعاده فى النقابة" (1) .

* إن البطل هنا يمثل الطبقة الفقيرة الكادحة ، التى تعلمت - أو نالت قسطا من التعليم والثقافة بعد مجئ ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . ورغم أنه محام (كان صالح الصياد محاميا أيضا !) إلا أن دخله غير كافٍ ، وزوجته تُسهم فى إيراد البيت بتربية الدواجن . ولعدم العناية الصحية بالدواجن عصفت بها الشوطة .

والمحامى (البطل) حريص على أن يقوم بدوره المنوط به فى ترسيخ قضية الديمقراطية "غدا الجمعه موعد الانتخابات المعادة فى النقابة" فما أزمة هذا البطل بالتحديد ؟ المنتمى إلى الطبقة الفقيرة ، والمنشغل بقضية الديمقراطية ؟

إن أزمته - التى يقدمها النص القصصى - أنه غير قادر على أن يتوام مع نفسه . إنه يحب صديقة قديمة ، ويقابلها فى (حديقة ومطعم غرناطة بمصر الجديدة) (2) كلما ذهب

لنقابة المحامين ، وزوجته وفية ، وهو ضعيف يخشى الخيانة !

إن زوجته – كأغلب الزوجات المصريات – " ..لم تعد تهتم إلا بالأولاد وأسعار الخضار فى السوق" [٣] . وحديثها لا ينقطع عن الأمور الحياتية مثل "فساد عداد الإنارة ... وانقطاع المياه طول النهار ، وغلاء المعيشة .. ومشاكل الجيران ... وقسط الجمعية الصغيرة ... والتركيز على سبب عودتى متأخرا ، وعدم إسهامى معها فى حل مشكلة الدروس الخصوصية ... ومعاكسة الأولاد .. .." [٤] .

أما البطل الراوى فقلق دائماً ، ويبدأ القلق من هموم الذات وما يحيط بها ، حتى يحتوى المجتمع .

تسأله زوجته :

" – تتأخر فى القاهرة بلا سبب.

– هل تعرفين شيئا عن غرناطة ؟

وهى تجتر الذكريات المتواضعة :

– كنت ضعيفة جدا فى التاريخ

– وأنا أحمد الله على الماء الفاتر :

– غرناطة مكان يدخله العشاق ، وأولاد الأكابر .

تمزج الألم بالاستسلام ، وتتنهد :

– لسنا من أولاد الأكابر .

– وأنا أنقى ظهر الرغيف البلدى من الشوائب :

– ولسنا من العشاق أيضاً " [٥] .

ما الذى يجعله غير قادر على العشق ؟ هل مشاعره الإسلامية هى التى تحرم عليه هذا السلوك الذى يغضب ربه منه ؟ للأسف : لا . فإن فى لا شعور البطل دائما "صورة الجد صالح الذى عاشر الجدة وتزوج من غيرها قبلما يموت بلا سبب مقنع" (٦) . ولذا فالبطل يخاف أن تتكرر صورة الجد ، ويخاف من ثورة العائلة إذا تزوج من هذه العشيقة :

"كان الليل الشتوى يهجم بقسوة ، وتاكسيات الأجرة تهرب كالعادة والخوف من **ثورة العائلة** يحاصرنا ، **والفضيحة** ، وميعاد العودة ، والبحث عن سبب معقول يغطى الكذبة الفائتة" (٧) .

كما كان يحترم ذكرى زوجته المتفانية فى العطاء ، ويكره **خيانة العشرة** "قلت وأنا أسبح نحو الشاطئ فى حذر :

– أعبد الأولاد (٨) ، وأخشى الخيانة ، واحترم تفانيها" (٩) .

★★★

أما العشيقة – أو الصديقة فهى دارسة للقانون مثله ، وعلاقتها به متذبذبة ، فهى تطلب منه أن يكون زوجا ملتزماً ، ولا يفكر فى الإرتباط بها :

"طلبت منى أن ألبس خاتم الزواج" (١٠) .

لقد كان يحب هذه العشيقة واختارها ، ولكن أباه اختار له زوجته :

"إننى اخترت بنفسى ... ومشيت خلف أبى" (١١) .

والعشيقة – رغم أنها مخطوبة لآخر – لم تقل له إنها تكرهُ خطيبها ، لكنه أحسَّ بذلك :

"قرأت ما لم تُصرِّح به عن خطيبها غير المناسب" (١٢) .

ومرة أخرى تقول له إنها ستحاسبُه ، بل : ستحاكمه (وألفاظ المحاكمة، والقضية ،

والأعذار ، والحكم ، والأدعاء ، والدفاع - كما ستأتى - تليق باثنين شغلتهما "المحاماه") :

"وهى تلـعب فى علبة سجـائرى ، وعيـنـى معلقة بفستانها الفرعونى الذى عادت بـه من الثغر :

- عندما أفرغ لنفسى .

احتضنت عينيها وانتظرت بقية الحكم :

- أحاكمـــك .

- ودائما كعادتى أخسر القضية .

- أمثّل الادعاء والدّفاع .

- ....

- ألتمس لك الأعذار المخففة وأؤجّل صدور الحكم" (١٣) .

★★★

مشكلة البطل أنه غير قادر على الفعل أو اتخاذ القرار فى الخارج والداخل : إنه يُجابَهُ فى بيته بمشكلة تشابه قصته مع صديقته :

تحاوره زوجته :

- متولى خطيب آمال أرسل خطابا .

فرغت من بلع الأقراص التى تساعد على الهضم :

- ويصر على عدم الطلاق .

بنرفزة :

- تكرهه .

وهى تبادلنى نفاد الصبر :

- غـدا تحبـه .

بلا اهتمام ، وبصوت واطئ :

- تمسكه بها يجعلها ...

وهى تعلو بصوتها على خلف العادة ، وتلم الغسيل المنشور فى الصالة خوفا عليه من المطر :

- تمسكها بالطلاق عيب" [١٤] .

إن الزوجة فى القصة امرأة محدودة الثقافة ، لكن رؤيتها للأمور واضحة ، بينما موقف البطل غير محدد وعائم مما جعل الزوجة تقول فى موضع آخر :

- موقفك غير حاسم فى مشكلة آمال .

- ثم ماذا ؟

- قراءة بلا حساب ، وحزن دائم بلا سبب ، ومحاولة تغطية أمور .

- ثم ماذا ؟

- ماعدا ذلك يمكن نسيانه" [١٥] .

ويُسْهِم الواقع السياسى/الخارجى فى محاصرة البطل . نلمح ذلك فى فقرتين ، إحداهما فى بداية القصة ، والأخرى فى الختام :

فى البداية جاءت جملة : "كان الرئيس يصمم على فتح ملفات التاريخ السرى للثورة" [١٦] ، وقد وردت قبل تذكر البطل لعلاقته التى ربما يحس أنها آثمة بصديقته ، فهى علاقة سرية وغير شرعية ، ويخشى افتضاحها" [١٧] .

أما فى آخر القصة : "كان الرئيس يتحدث إلى الصحفيين مايزال ، ويعيد مسح جبهته ، ويصمم على كسر الخزائن الحديدية ، وفتح ملف التاريخ السرّى" (١٨) .

ورغم علم البطل أن كلام السياسين عن فتح الملفات السرية يكون غالبا لتهديد المناوئين بتشويههم بحق أو بدون وجه حق ، فإن هذه الجملة كانت كفيلة بإنهاء الصراع فى نفس البطل ، وعودته إلى زوجته وأم أولاده دون فضيحة يخشى منها ، وتعيد إلى الأذهان قصة جده "الذى ... تزوج قبلما يموت بلا سبب مقنع"

وينتهى الحصار بالموظفين الصغار الذين تهملهم الحكومة فى الإصلاح الوظيفى ، رغم حاجتهم إلى الجنيهات القليلة التى استهلكها غلاء الأسعار :

قلبت صفحة "الأخبار" الأخيرة .

الكاريكاتير اليومى عن مشكلة الانفتاح والمواجهة . سألتنى عن ميعاد صرف المرتب ، وعما إذا كان من الضرورى أن ... ضحكت ... سألتنى .. قلت وأنا أهرب :

- أهملونى فى الإصلاح الوظيفى .

لم تهتم بما أقول . كان أملها معلقا فى العلاوة التى ذابت فى الغلاء" (١٩) .

★★★

أكاد أقول إن البطل المحاصر هنا هو صالح الصياد ، أحد أبناء جيل الستينيات الذين كانوا يسمعون كل صباح ومساء فى وسائل الإعلام أننا أكبر قوة رادعة فى الشرق الأوسط ، وأن الوحدة العربية ستتحقق قريبا (وها هى لم تتحقق خلال ثلاثين عاما) . لقد كانوا يضحكون على فتيان هذه الأيام ، ويجعلونهم يحلمون أحلاما كبيرة .

لقد كان صلاح چاهين يحلم بتماثيل رخام ، وأوبرا فى كل قرية عربية ، وكان يؤكد "ما هياش أمانى ، وكلام أغانى" أى أنها حقيقةواقعة ، فإذا بسيف هزيمة ١٩٦٧ يبقر بطون الأمانى فتنكشف سوءة الأغانى عن واقع ذى وجه دميم ، شديد السوء . فلا كانت

اشتراكيتهم كافية لملء البطون ، ولا انتصاراتهم انتصارات ، وها هو الواقع يكشف لنا عن سخرية أخرى قادمة فى السبعينيات حيث الصلح الذميم مع العدو الإسرائيلى (الذى أصبح صديقا فى تعبيرات الساسة) وها هو الانفتاح (انفتاح الطفيليين ، والسفن أب ، وتجار المخدرات) وها هى الطبقة الوسطى تتراجع ، فتتضخم الطبقة الفقيرة وتصبح غير قادرة على مجرد العيش . وها هو بطلنا المثقل بالحلم يكاد يسقط تحت قسوة الواقع وشراسته ، ولا يقدر على فعل أى شئ مهما كان بسيطا :

"عالجت أختى الستارة الفاصلة بينى وبين أهل البيت" (٢٠) .

فالبطل لا يملك مسكنا مستقلا يؤويه ، بل يعيش مع أسرته وعائلته الكبيرة فى بيت واحد ، لا يستطيع أن يمارس فيه خصوصية الحياة . وجدران البيت (الستارة) أوهى من بيت العنكبوت :

"طلبت من أختى إزالة العنكبوت المتربص فى السقف عند التقاء الخطين الأفقى والرأسى" (٢١) .

إنه لم يُبعد العنكبوت – لأنه غير قادر على الفعل الإيجابى البسيط بسبب المحاصرة التى أدّت بالوهن إلى روحه – فطلب من أخته أن تقوم بهذه المهمة .

وتنتهى القصة بما ينبئ عن يأس هذا الجيل ، وعدم قدرته على فعل شئ :

"أحاول أن أبعد عن ذهنى صورة الجد وحكاياته ، ويرى الأخرى تتحسس أزرار القميص الضائعة" (٢٢) .

إن العشيقة هنا ليست سوى حلم الستينيات الجيل الذى أفقنا منه على صوت الواقع الشرس . والبطل المحاصر غير قادر على الفعل أو الاختيار ، وتنتهى القصة داخل مسكنه:
"رصدت حجرة الجلوس من الداخل كعادتى ، واستلقيت ببطنى على البلاط العارى متلذذا بالبرد المرض ، وأقاوم عطش النوم ، وألم الطحال" (٢٣) .

الهــوامش:

(١) صدرت عن دار سعيد للطباعة بطنطا ، عام ١٩٨٦، لكنى هنا أعتمد على النص الذى نشرته مجلة (أدب ونقد) ، والعدد ٢٧ ، ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ص ٩١ - ٩٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩١

(٣) المصدر السابق ، ص ٩١

(٤) المصدر السابق ، ص ٩٤

(٥) المصدر السابق ، ص ٩١

(٦) المصدر السابق ، ص ٩٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٩٢

(٨) هذا التعبير فيه انحراف عقدى لا يليق بكاتب مسلم ، فالعبارة لا تكون إلا لله - سبحانه وتعالى - وكان يمكنه أن يقول : أحب الأولاد حبا شديداً .

(٩) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١٠) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١١) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١٢) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٣) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١٤) المصدر السابق ، ص ٩٢

(١٥) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٦) المصدر السابق ، ص ٩١

(١٧) تقول الصديقة : "إننا نزرع نباتا شيطانيا لا يباركه الرب" ، المصدر السابق ، ص ٩٣.

(١٨) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٤ ، ٩٥

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٥

"إليك بعض أنحائى"

لخالد اليوسف

رغم مرور ثلاثة أعوام على إنتهاء حرب الخليج فمازلت قليلة تلك الأعمال القصصية والروائية التى تناولت الحرب تناولا فنيا .

فخلال عام كامل (مارس ١٩٩٣ - مارس ١٩٩٤) صدرت ثلاثة أعمال تشير إلى الحرب هى :

١ - الزمردة الخضراء ، مجموعة قصصية لعبد الله باقازى .

٢ - إليك بعض أنحائى ، مجموعة قصصية لخالد اليوسف .

٣ - الخليج ، رواية لمحمد جبريل .

هذه الراوية الأخيرة تصور أجواء الحرب ، بينما المجموعتان القصصيتان تجتهدان فى نقل مشاهد من الصورة .

وقد سبق أن تناولنا مجموعة "الزمردة الخضراء" فى دراسة سابقة (١). وفى هذه الدراسة سنتناول مجموعة خالد اليوسف "إليك بعض أنحائى" من خلال قصتين قصيرتين يصور فيهما الحرب هما "ذاكرة الليل" (٣) و "ليل لنا .... وللمدينة نهاراتها" (٤) .

★ فى القصة الأولى "ذاكرة الليل" نجد الزوجة الشابة ، وقد ودعت زوجها العسكرى إلى الحرب ، وتنظر إلى صورته وهى تتذكر آخر كلماته :

"لا تقلقى على كثيراً ، لن أتأخر فى مهمتى ، أيام قلائل وأعود إليكم ، المهم انتبهى لنفسك وللأولاد" (٥) .

وتذكر زوجته أن هذه ليست هى المرة الأولى التى يتركها لنداء الواجب . ففى صباح

عرسها ودعها وقال لها :

"أتت أوامر عاجلة ، للتوجه مع وفد عسكرى للمشاركة العربية فى أمن لبنان ، وقد رشحت ضمن هؤلاء ، ولن يطول الغياب" (٦) .

إن الزوجة فى هذه القصةتعانى من الفراق ، ولذا فهى تتذكر "الفراق الأول ، تفاصيله الأخرى ، قلبها الصغير البكر ، خوفها ، قلقها عليه ، حين تنصت لنشرة الأخبار ، وتتابع أحداثها" (٧) .

ويلجأ المؤلف إلى حيلة فنية ، تتمثل فى حلم لطفلها حيث رأى مجرمين يطاردهم فى الحلم :

"ماما . أنا حلمت حلما مخيفا جدا ، كنت أبكى وأجرى خلفهم وأنت تنادين بصوتك الجميل ، لعل بابا يسمعك لينقذنا منهم ويُطلق سراحك من المجرمين الذين اختطفوك ،لكن بابا بعيد جدا . وأنا الذى كنت أسمع وأرى كل شئ . فجريت خلفهم ، ومعى عصا كبيرة لم أر مثلها من قبل . وكنت أقول لهم : "بابا عسكرى . سيقتلكم كلكم إن شاء الله" . حتى اختفيتِ عنّى ، فأصبحت أبكى . وأبكى . وأبكى" ( ) .

وفى هذه القصة (ابتسر المؤلف الموقف ولم يتعمقه، ولعله أراد أن يصف الحرب من الخارج فلم يلمسْها . وكتب عنها من الخارج فى لغة تقريرية . إنه يصف لحظة فراق الزوج العسكرى المحب لزوجته فى مثل هذه العجلة :

"كان يودّعها بشــوق **للعودة القريبــة** . حمل العزيمــة والإصـــرار لنداء الوطن ، غادرها وأمله وطموحه العسكرى أن تنتهى **الأزمة** فى **أسرع زمن وبأقل التكاليف** وأروع النتائج" (٩) .

فالوصف هنا فى لغة تقريرية ، فقيرة، عارية من الإيحاء ، أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولم يتعمق فيها مشاعر البطلين (**الزوج العسكرى** المحب لزوجته ، والذى يؤدى

الواجب المطلوب منه ، و الزوجة المحبة المنتظرة) . فنحن نرى جملة خاطفة . ولم تكشف فى النص السابق عن مشاعر صادقة .

تثرى الوصف . ووصفه فى القصة غير موفق باستثناء بعض السطور بعد المشهد السابق . حيث يصف لحظة الوداع الأخيرة : "قبل طفليه الصغيرين ، ووقف شاخصا أمامها ، عيناه فى عينيها . وأصابعهما فى حالة اشتباك كقلبيهما تماما ، كانت رجولته هى من يسيطر على الموقف فمنع الدمع أن يذرف حبة واحدة ، ومسح دموعها" (١٠) .

ليل لنا .... وللمدينة نهاراتها

* أما القصة الثانية فهى بعنوان "ليل لنا ... وللمدينة نهاراتها" فهى تصور لحظات متوترةً بالقلق ، ومشحونة بالأمل بين شقيقين فى الرياض حينما اشتعلت حرب الخليج : أحدهما يتمسك بالبقاء فى الرياض ، والآخر يريد أن يغادرها ، ويرفض الاستماع إلى رجاء أخيه بالبقاء . ويخرج فى الليل ، ويرتبك وهو يقود السيارة ، فتخرج العربة عن الطريق العام وتقف بعد ارتطامها بأكياس من الرمل المرصوص . ويصحو على "اهتزازات العربة على صوت انفجارات عديدة ، ودوى قوى يهز المنطقة الصحراوية ، وحوله عدد من الجنود يردّدون :

- إياكم والحركة حالتكم فى خطر !! (١١).

وهذه القصة أكثر توفيقا من القصة الأولى ، واختياره ضمير المخاطب للبطل الفار من الرياض ، يشعرنا بأنه قريب من قلبه ، وهذه النهاية ترينا أنه متعاطف مع البطل ، ولا يريد له الفرار من الأرض التى احتضنته وغذّته .

والوصف هنا مشحون بالعواطف والانفعالات - غير الوصف فى القصة الأولى الذى رأيناه جامدا ساكنا لايرصد توترات الشخصية - يقول فى وصف البطل ، ورصد خوفه من الحرب الذى مهّد للفرار فيما بعد :

"أنت لا تعرف ماذا تريد الآن ، الليل هو الزمن المفزع لك .

شعورك فى النهار ينبئ عن خوف من الدقائق المنتهية المقربة لغروب الشمس !!

أصبح الليل ثقيلاً لا تطيقه ، يرعبك الظلام والهدوء المستكين رغم عشقك لهما دوماً . أمنياتك الثابتة هى الليل ، والهدوء والقراءة ! كل الكتب المصفوفة فى مكتبتك تطلبك ، تتمنّى الإمساك بك ، وها هو الوقت بين يديك ، ما أطوله ! ها أنت تهرب من الوقت والهدوء والليل ، وهذا النهار الرابع يعلن الرحيل ، ماذا ستفعل عند المساء ؟ أخوك يقف أمامك وأنت تنظر إليه دون استطاعة للحديث ، يباغتك بين لحظة وأخرى بالأسئلة ، يتوقع حضورك الكامل معه ، أما ترى أنه يواصل حديثه وأنت صامت" (١٢) .

الهوامش:

(١) انظر مقالتنا فى جريدة "المسائية" فى عدد ١٩٩٣/١١/٢٣ .

(٢) لخالد اليوسف مجموعتان سابقتان هما "مقاطع من حديث البنفسج" ١٩٨٥، و"أزمنة الحلم الزجاجى" ١٩٨٧ .

أما هذه المجموعة "إليك بعض أنحائى" فقد صدرت عام ١٩٩٣ عن مطابع الفرزدق التجارية بالرياض فى ٨٦ صفحة من القطع الصغير – على نفقة المؤلف – وتضم ثمانى قصص قصيرة .

(٣) خالد اليوسف : إليك بعض أنحائى ، ص ص ٧ – ١٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ص ١٧ – ٢٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٠.

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢.

(٧) المصدر السابق ، ص ١٣.

(٨) المصدر السابق ، ص ١٤.

(٩) المصدر السابق ، ص ١٠.

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٠، ١١.

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

"الطيب صالح والرجل القبرصى"

الطيب صالح ، أديب سودانى كبير ، تعرفنا عليه فى القاهرة منذ خمسة عشر عاما تقريبا حينما نشر له رجاء النقاش روايتى "عرس الزين" ، و"موسم الهجرة إلى الشمال" فى سلسلة "روايات الهلال" وهو واحد من أدباء عصرنا الذين خطوا بالقصة خطوات موفقة .

وفى قصته القصيرة (الرجل القبرصى) - التى نشرها د. الطاهر احمد مكى فى كتابه "القصة القصيرة دراسة ومختارات" (ص ٣٦٧ - ٣٧٩) نجده يعالج عالمه الأثير ، الذى عالجة فى رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وهو المقارنة بين العالم الغربى والعالم الشرقى (من خلال عين الراوية الذى هو من ابناء الشرق بالفعل) وهو نفس الموقف الذى انطلق منه توفيق الحكيم فى "عصفور من الشرق" ويحيى حقى فى "قنديل أم هاشم" وسهيل ادريس فى "الحى اللاتينى" .

الدنيا غير الدنيا ، والناس غير الناس حتى لو تشابهت نيقوسيا مع الخرطوم "الشوارع كما خططها الإنجليز ، والصحراء صحراء الخرطوم صدمت ، لأنى توقعت بلدا ذا طابع هلينى (ص ٣٠٤) لكن الراوى الشرقى يصدم حينما يتعرف على الرجل القبرصى الذى ليس همه من دنياه غير اشباع نزواته ولا يخاف الموت ما هو الموت ؟ شخص يلقاك صدفة يجلس معك كما نجلس الآن ، ويتبسط معك فى الحديث ، وربما عن الطقس أو النساء أو اسعار الأسهم فى سوق المال ، ثم يوصلك بأدب الى الباب ، يفتح الباب ويشير إليك ان تخرج بعد ذلك لا تعلم (ص ٣٠٧) .

أن الرجل القبرصى ينفق وقته كله فى اللهو ، والذى يراه لا يعطيه عمرا أكثر من الخمسين بينما هو فى الخامسة والسبعين (ص ٣٠٦) والمؤلف يصفه فى مواجهة صديقه "الطاهرود الرواسي" الذى لم يكبر ويعجز لأنه كما يقول بلهجته السودانية "منذ وعيت على الدنيا وأنا متحرك .ما اذكر أنى وقفت من الحركة اشتغل مثل الحصان وإذا ما فى شغل

اخلق أى حاجة أشغل نفسى بها ص ٣٠٨ .

ان القبرصى (الكسول الباحث عن اللهو الذى لا يخاف الموت ، يقف فى مقابل السودانى العامل الدؤوب الذى يقهر الشيخوخة والعجز بكده وصلابته .

يعمد الطيب صالح – فى لقطات تسجيلية – إلى ابراز الشرق فى مقابل الغرب .

فالغربى ، يعيش بلا قضية :

"الرجل القبرصى جاء وجلس معى ، كان يقفز على عكازين . قال : أنه فقد ساقه اليمنى فى الحرب ، أية حرب ؟ حرب من الحروب ماذا يهم أية حرب؟ (ص ٣١١) بينما ، الشرقى – ويقصد بالشرقى العربى هنا سواء كان سودانيا أو فلسطينيا – يعيش حياته مناضلا مدافعا عن كيانه :

فى مساء اليوم التالى ، فى بيروت دق جرس الباب ، وإذا امرأة متشحة بالسواد تحمل طفلا ، كانت تبكى وأول جملة قالتها : أنا فلسطينية ماتت ابنتى (ص ٣١٣) وموت ابنتها ليس موتا عاديا فبعد سطور قليلة نراه يقول : وكانت المرأة الفلسطينية تحكى لى أنباء – الفاجعة – الكبرى ، توحى بأبعاد القضية .

والطيب صالح – فى هذه القصة القصيرة – يمزج الحقيقة بالحلم ، مستخدما تيار الوعى بجودة ودقة . ولا يعيبه هنا إلاّ استخدام كلمات العامية السودانية ، وإن كانت عاميته بينها وبين الفصحى وشيجة قربى .

ولعل أهم ما فى قصته من حيث البناء هو استخدامه الذكى والواعى للغة الوصف ، حيث نرى قصته محكمة البناء – كالقصيدة – وكل لفظة . إنه يعبر فى كلمات قصيرة عن هوية القبرصى بقوله :

"صوته إنجليزى أحياناً ، وتشوبه لكنه ألمانية أحيانا ، ويبد لى فرنسياً أحياناً ،

ويستعمل كلمات أمريكية" (ص ٣١١) إن هذه الكلمات تعبر عن ضياع الإنسان الغربى فى عالمنا المعاصر الذى لم تَعُدْ له هوية . ويعبر عن ذلك الرجل القبرصى نفسه بقولة : "لا ... لست أنا . بعض الناس يحسبوننى إيطاليا ، وبعضهم يحسبوننى روسيا وبعضهم ألمانيا ، أسبانيا ، ومرة سألنى سائح أمريكى : هل أنا من بسوتولاند ؟ تصور . ماذا يهم من أين أنا ؟" (ص ٣١٢) صحيح . ماذا يهم . وقد بلغ التفسخ الأوروبى غايته ولم تبق إلا النهاية ؟



"الكرة ورأس الرجل"

لمحمد حافظ رجب

(۱)

فى العدد ٤١٩ من جريدة (التعاون) كتب الروائى الأستاذ محمد جبريل عن القصاص الأديب محمد حافظ رجب وقدمه لقراء الصفحة الأدبية بالتعاون نموذجاً للأديب الصادق الذى يعيش تجربة يعتبرها قضية حياته ألا وهى : قضية التجديد فى القصة المصرية المعاصرة ، وهذا ليس غريبا من محمد جبريل الذى قدم لنا العشرات من الأدباء الشبان الصادقين ، الذين عرفوا معالم الطريق فى صفحته الأدبية ، بل قدم أحيانا بعض المبتدئين الذين مازالوا يبحثون عن الطريق .

ولكن الغريب أن الأستاذ (على زين العابدين مبارك) جاء فى العدد ٤٢٢من (التعاون) ليفتح النار : إننا لسنا فى حاجة إلى أدب محمد حافظ رجب و"مخلوقات براد الشاى المغلى" و "الكرة ورأس الرجل".

وكأنه يريد فى عام ١٩٦٨ أن يفتح الملف من جديد : ملف محمد حافظ رجب الذى نشرت فصوله جريدة "الجمهورية" ومجلة "الثقافة" فى أواخر عام ١٩٦٣ .

إن القضية يمكن أن تطرح على الوجه التالى ، كما أراد لها على زين العابدين مبارك أن تكون ، ولكنه أخطأ التعبير :

هل نحن بحاجة إلى التجديد فى القصة المصرية القصيرة ؟

(٢)

حينما نشأت القصة المصرية فى أواخر القرن الماضى كان الأسلوب رتيبا ، والعبارات

مسجوعة . كأسلوب المقامات تماماً ، ثم جاءت النقلة على أيدى محمد تيمور الذى كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٢٧ بعنوان "فى القطار" ، ثم اهتمت الصحف والمجلات بالقصة القصيرة فنشرتها لجذب القراء على سبيل التسلية ، وظهر رواد المدرسة المصرية الحديثة : يحيى حقى ومحمود طاهر لاشين وعيسى عبيد وغيرهم ، واتصلت القصة بهموم الإنسان المصرى وأشواقه وآلامه وطموحاته وإحباطاته .

ومن حيث الشكل ظلت القصة (الموبسانية) المحافظة على (الحدث ، والزمان والمكان ، والعقدة ، ولحظة التنوير) هى السائدة حتى الستينات ، حيث ثار محمد حافظ على هذا الشكل التقليدى وكتب قصته (الكرة ورأس الرجل) التى أثارت ضجة كبيرة ، واتهمه يومها أحد محررى مجلة (الثقافة) بالجنون .

وتوالت قصصه : "أصابع الشعر" [1] ، "مخلوقات براد الشاى المغلى" [2] ، "عظام فى الجرن" [3] ... وغيرها .

(٣)

هل كنا فى حاجة إلى ثورة محمد حافظ رجب على القصة (الموبسانية) المصرية القصيرة ؟

وأقول : نعم .

فالخطابية والتقريرية أفسدتا علينا فن القص فى الفترة الأخيرة .

إن الأدب العالى عليه أن يشير ويُلمّح لا أن يُصرِّح أو يُقرِّر ، وهذا هو الفرق بين صوت الأديب وصوت الواعظ .

ونقدم هنا نموذجين من القصة المصرية المعاصرة ، لنتعرف على أن ميدان القصة كان فى حاجة إلى فارس جديد كمحمد حافظ رجب كى ينتشل القصة من وهدتها التى وقعت فيها :

أ - فى الكتاب الذهبى الذى تصدره مؤسسة "روزاليوسف" صدرت فى عدد اكتوبر ١٩٦٥ مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان "لغة الآى آى" وهى تضم اثنتى عشرة قصة قصيرة نشر بعضها بمجلتى "الكاتب" و"الهلال" و"صوت الشرقية" والبعض الآخر نشر فى مجـــلات أخرى وفى هذه المجموعة نرى تفشّى ظاهرة الأسلوب الخطابى والتقريرية .

ففى أولى قصص الكتاب بعنوان "حالة تلبس" نقرأ :

"المشاكل نحن نخلقها حين نفتقر إلى التفاؤل .. والتفاؤل هو الإرادة ... وبالإرادة القوية تصبح الحياة كالبساط الممهّد "بساط الريح" . عش واضحك ، واطلب القمر يأتيك [٤] . وكل ما فى الحياة آت لا ريب فيه" [٥] .

قد يحتمل أسلوب يوسف إدريس الصحفى هذا ، أو المقالة أو الخاطرة . أما القصة - ويوسف إدريس زعيم من زعمائها - فلا تحتمل هذه الأساليب الخطابية التى لا يمكن أن تصنع عملاً أدبياً جيداً " [٦] .

ب - فاز الأديب محمد الموافى الزامك ، وهو أديب مهندس شاب يعمل بمصنع طلخا ، بجائزة مجلة (الشباب العربى) عام ١٩٦٧ للقصة القصيرة عن قصته (صراخ الصمت) والقصة فيها أناقة فى الأختيار ، وجمال فى الموضوع ، ومحاولة جيدة فى المعالجة .

والقصة ترمز إلى معنى إنسانى وطنى كبير ، فهى تصوّر الأمل والتصميم اللذين بزغا فى يومى التاسع والعاشر من يونيو ١٩٦٧ وَ وُلِدا فى ظلام النكسة القاتم ، واختار رموزاً تعبِّر عما يريد فى سهولة ويُسر .

ولكن الزمام أفلت من يده فانقلب الرمز إلى تصريح ، وفسدت اللعبة - لعبة المغامرة الفنية - حين قال :

القومية العربية تكالبت عليها الأنياب السامه والأظافر الجارحة والحقد المجنون والغضب الأعمى ، ولكنها أقوى من الضربات و أصلب من المؤامرات إنها بالإرادة والحق

والإيمان - قومية خالدة" (٧) .

كانت الخطابية والتقريرية ، أو اللغة المباشرة التى رسخها التيار الواقعى فى القصة المصرية القصيرة ، معولاً لهدم البناء الفنّى للقصة المصرية القصيرة ، وكان لابد من فنان جرئ ، لا يسبق زمانه ، ولكنه يعرف ما تتطلبه اللحظة من مغامرة الإبداع ... أن يجئ .

وجاء محمد حافظ رجب ، وكانت قصته (الكرة ورأس الرجل) ميلادا للقصة المصرية الحديثة .

(٤)

فى قصة "الكرة ورأس الرجل" لا نجد بناءً تقليديا . وإنما نرى أنفسنا فى مواجهة حدث جاد : الكاتب يكتب فى صحيفة هجرها قراؤها ، والملاعب مملوءة باللاعبين والمتفرجين . ويتقاطع الخطّان الرئيسان : رأس الرجل (الكاتب) من ناحية ، والكرة من ناحية ثانية .

الكاتب لا يقدم لنا قصة منطقية ، أو حدوتة متتابعة الأحداث "إنما يعالج فكرته معالجة فنية خالصة بالصورة والحدث والمفارقة والتداخل بين الأشياء . إنه ينزل إلى ساحة اللعب ويُقيم تداخلاً بين رأسه وكرة القدم . فتكون رأسه تارة على كتفيه ، وتارة أخرى بين أقدام اللاعبين وتارة فوق كتفيه مكان رأسه وهكذا .. ويقع شجار وحوار بين المتفرجين واللاعبين والحكم والكاتب . ويتم الاختلاط على أرض الملعب وفى الحديث بين الثقافة واللعب ، بين رأس الكاتب وكرة القدم . بين الحلم والواقع ، بين ما هو كائن و ما ينبغى أن يكون ، وهو اختلاط يزخر بالألم والحدة والدماء والسخرية والمرارة وينتهى فى النهاية إلى إصرار الكاتب على أن رأسه يمكن أن يقف مع الكرة" (٨) .

واللغة مكثفة ، لا تخضع لقواعد البلاغة التقليدية ، بل تحاول أن تدخلك فى عالم القصة، وهى شديدة الحساسية فى مثل قوله وهو يجتاز بنا التجربة ، ويقترب من النهاية :
"ارتفعت صيحات الآلاف تثقب سور الملعب فدخل الواقفون خلف السور بلا تذاكر .

رأسى مع فريق اللاعب الذى اختاره .

الفريق فاز حتى الآن بأربعة أهداف .

إصطدم رأسى بشباك الفريق الآخر الذى رفض اللعب به . فانتزعه حارس المرمى من الشباك بغيظ .. انتزع بأصبعه شعيرات من رأسى تساقطت - فصررت على أسنانى من الألم .

ولكن أحد اللاعبين صوب رمية عنيفة أصابت مخى تماما فتناثرت محتوياته ، ورأيت أوراق الكتب الكثيرة التى قرأتها تتطاير فى الهواء .

صحت : قفوا المباراة . قفوا المباراة (٩) . أوراقى تطير فى الهواء . وأسرعت أجمعها وأضعها فى جيبى" (١٠) .

وفى النهاية :

"قال الشرطى لى :

- ماذا ستفعل ؟ رأسك مع الفريق الفائز ؟

قلت له : فى الحقيقة أنا أشعر بالسرور ، لقد أثبت لهم أن رأسى فى إمكانه أن يقف مع الكرة ، وهذا يكفى" (١١) .

وهذه هى النهاية التى يحدثها تقاطع الخطين الرئيسين : "إن الكلمة يمكن أن تجذب وتثير اهتمام الناس وحماسهم" (١٢) . كالكرة تماما .

وهذه قصةواحدة لمحمد حافظ رجب ، ترينا أن أفكاره طيبة ، ومعالجاته ليست تقليدية . وإنما يستخدم إمكانات معاصرة منها : تيار الوعى ، وتقطيع الحدث ، واستعمال الحوار بذكاء على المستويين : الواقعى (واقعية الشخصيات) والرمزى ، وقبل كل ذلك تحطيم (الحدوتة) التى أصبحت تشكل سورا ضخما يمنع تيارات الحداثة من اقتحام عالم القصة المصرية القصيرة .

(٥)

ولهذا فنحن لسنا مع على زين العابدين مبارك .

ليرفض هو أدب محمد حافظ رجب ، وليكن فى غير حاجة له . أما نحن ففى حاجة إلى كلمة صادقة تكتب لتثرى حياتنا الأدبية ، وتُدخل رياح التجديد على حياتنا الأدبية التى أغلقت الأبواب والنوافذ طويلاً على تجربتها فأصابتها بالكساح .

ومن الفأل الحسن أن كتابات محمد حافظ رجب أخذت تلاقى تقديراً وتفهما من كتابنا الشبان . ومن يطالع كتابات الشباب فى (جاليرى ٦٨) بل بعض كتابات الجيل السابق مثل نجيب محفوظ (تحت المظلة) ونعيم عطية (الصعود والهبوط) ، وجيل محمد حافظ رجب نفسه : محمد جبريل (الخيوط) ومحمد ابراهيم مبروك (فى أقاصيصه الأخيرة فى مجلة المجلة) ... من يطالع هذه القصص الجيدة يجد بينها وبين محاولات محمد حافظ رجب نسباً وقرابة .

أما قول على زين العابدين بأن هذه القصص لا تصلح إلا فى الغرب حيث لا مكان للروحيات ، فهو لا يحتاج إلى تفنيد ، لأن مغامرات محمد حافظ رجب الإبداعية فى البناء ، وهو لم يقل لنا فى قصصه إنه ينكر الدين أو يسخر منه ، والكاتب حر فى اختيار بنائه الذى يرى أنه ملائم لقصته ويمتزج بها امتزاجا فنيا صادقا ، لا يمكن من خلاله فصل المحتوى عن البناء .

وهذا الاتجاه – عند محمد حافظ رجب بالذات – كما يقول الدكتور عبد القادر القط عنه فى مجلة القصة (عدد الطلائع – يونيو ١٩٦٥) : "جدير بأن يخلص القصة القصيرة عندنا مما أصابتها به الواقعية من نثرية مسرفة باعدت بينها وبين الجمال فى التعبير والتصوير" .

هل نستطيع أن نقول الآن :

"إن قصص محمد حافظ رجب التى تتمثل الآن فى مجموعتين قصصيتين صدرتا عن وزارة الثقافة المصرية فى العام الأخير تحت عنوانى "غرباء" و"الكرة ورأس الرجل" إرهاصة لإدخال القصة المصرية القصيرة مرحلة جديدة . تنزع عنها قشرة (الحدوتة) ورباط (الحدث ، والحبكة ، ولحظة التنوير) وتدخل إلى تيار الوعى حيث يمتزج الشخص بالمكان والزمان ، مشكلاً من خلال تقاطع هذه الخطوط الرئيسة إضاءة للتجربة التى يريد القاص أن يضعنا داخلها ... كى **نرى** .. لا أن نقف على الهامش ؟!!

الهوامش :

(١) مجلة القصة ، يونيو ١٩٦٥ .

(٢) مجلة المجلة - ١٩٦٧ .

(٣) جريدة العمال الصادرة فى ١٩٦٨/٥/٣٠ .

(٤) الصواب : يأتك ، واقعة فى جواب الأمر .

(٥) يوسف إدريس : لغة الآى آى ، ط١ ، الكتاب الذهبى - روزاليوسف اكتوبر ١٩٦٥ ، ص ١٦.

(٦) حسين على محمد : قضايا ثقافية : لغة الآى آى ، مجلة (الإصلاح الاجتماعى) . عدد مارس ١٩٦٨ ، ص٨١ .

(٧) حسين على محمد : نقد قصة صراخ الصمت ، التعاون ١٩٦٨/٦/١٨ ، ص ١٩.

(٨) محمود أمين العالم : التعقيد المفتعل غربة عن الشعب والحقيقة ، مجلة (المصور) ، ١٩٦٤/١٠/٢ ، ص ٤٣ .

(٩) الصواب : أوقفوا المباراة ، أوقفوا المباراة .

(١٠) محمد حافظ رجب : الكرة ورأس الرجل ، ط١ ، سلسلة كتابات جديدة . دار الكاتب العربى د . ت (١٩٦٨ تقريباً) ، ص ١٤ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٥

(١٢) محمود أمين العالم ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

الفهـــرس

المؤلف:

دراسات أدبية :

١ – عوض قشطة : حياته وشعره	المنصورة ١٩٧٦
٢ – القرآن ونظرية الفن	القاهرة ١٩٧٩ ، ١٩٩٢
٣ – دراسات معاصرة	القاهرة ١٩٨٠
٤ – البطل فى المسرح الشعرى المعاصر	القاهرة ١٩٩١
٥ – شعر محمد العلائى : جمعًا ودراسة	القاهرة ١٩٩٣
٦ – جماليات القصة القصيرة	القاهرة ١٩٩٦
٧ – التحرير الأدبى	الرياض ١٩٩٦

شعر:

١ – السقوط فى الليل	القاهرة -دمشق ١٩٧٧
٢ – حوار الأبعاد الثلاثة	القاهرة ١٩٧٧، حلب ١٩٧٩
٣ – ثلاثة وجوه على حوائط المدينة	القاهرة ١٩٧٩
٤ – شجرة الحلم	القاهرة ١٩٨٠
٥ – اعلم والأسوار	القاهرة ١٩٨٤
٦ – الرحيل على جواد النار	القاهرة ١٩٨٥
٧ – حدائق الصوت	الزقازيق ١٩٩٣

تنويه

العنوان فى ص ٧٣ نشر خطأ، والصواب :

قراءة فى قصص حسنى سيد لبيب